



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

동시대 미술의 장소 특정성의 가능성에 관한 고찰

- 권미원의 '잘못된 장소'(wrong place) 개념을
중심으로 -

2019년 8월

서울대학교 대학원

미학과

이 혜 원

동시대 미술의 장소 특정성의 가능성에 관한 고찰

- 권미원의 '잘못된 장소'(wrong place) 개념을
중심으로 -

지도교수 김 진 엽

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2019년 5월

서울대학교 대학원
미 학 과
이 혜 원

이혜원의 석사 학위논문을 인준함
2019년 6월

위 원 장 박 상 우 (인)

부위원장 조 주 연 (인)

위 원 김 진 엽 (인)



국문초록

본 논문은 권미원이 동시대 장소 특정적 미술을 새롭게 사유하고 정당화하고자 제시한 ‘잘못된 장소’ 논의, 구체적으로 ‘잘못된 장소’, ‘일시적 귀속’, ‘관계적 특정성’ 개념을 비판적으로 고찰하고 보완하여 그 가능성을 밝히고자 한다. 기존 연구에서 권미원의 문제의식이 집약된 이 개념들은 충분히 논구되지 않았다. 더 큰 문제는 이 개념들 자체의 이론적 한계로 인해 권미원의 의도가 성취될 수 없다는 데 있다. 이런 문제의식에서 본고는 권미원의 저술 전체를 종합적으로 살피고 재구성하여 이 개념들의 의의와 한계를 밝히고, 지리학자 도린 매시의 장소론으로 그 한계의 보완을 시도한다. 이를 통해 이 개념들이 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반으로 작동할 수 있다는 가능성을 주장한다.

미술에서 ‘장소 특정성’은 작품이 특정한 장소의 조건과 특정한 관계를 맺고 있음을 뜻하는 용어이다. 최초의 ‘장소 특정적 미술’은 장소의 물리적인 조건과 불가분한 관계를 맺는 전략을 통해 관념적인 예술의 세계를 부유하던 모더니즘 추상 미술을 현실의 장소에 정착시키면서 시작되었다. 그런데 작품이 관계하는 장소의 범위가 점차 사회제도적 차원, 담론적 차원으로까지 확대되면서 장소 특정적 미술은 다시 실제 장소에서 물리적, 개념적으로 자유로워진다. 이들은 도시 홍보 수단으로 활용되며 전 세계를 유랑하거나, ‘진정한’ 장소로의 회귀를 촉구하는 문화적 보고가 되기도 한다. 이처럼 유목과 정착은 미술에 상존해왔던 역동이며, 미술과 장소의 관계를 사유하는 문제는 여전히 해결되지 않은 과제이다. 그렇다면 오늘날의 미술은 어떠한 장소 특정성을 탐구할 수 있을까?

이 질문에 답하고자 했던 대표적인 연구로 권미원의 논의가 있다. 권미원의 논의는 동시대 장소 특정적 미술 담론에서 지나칠 수 없는 위치를 점유한다. 이는 권미원이 동시대 미술에서 전개된 장소 특정적 미술의 패러다임과 그것이 다다른 한계를 체계화했다는 점뿐 아니라, 동시대 장소 특정적 미술을 새롭게 이론화하는 하나의 방향을 제시했다는 점에서 그러하다. 글로벌화와 이동성의 증가로 세계가 비슷해져가는 오늘날,

여러 도시들을 유랑하며 장소 특정적 프로젝트를 수행하는 미술가들은 전위와 진보의 상징으로 낭만화된다. 다른 한편, 장소 특정성이나 지역 정체성을 추구하는 실천들은 그 폐쇄성을 근거로 미학적 퇴행이나 정치적 반동으로 의심받는다. 이런 상황에서 권미원은 동시대 장소 특정적 미술의 비판적 가능성을 새로운 방식으로 규명하고자 했다. 하지만 기존 담론들, 즉 ‘유동성’을 찬미하는 유목주의의 ‘뿌리내리지않음’의 방식과 ‘특정성’을 지닌 장소로의 정착을 주장하는 정착주의의 폐쇄적인 장소 인식은 그 해결책이 될 수 없다고 보았다. 이에 권미원은 양자를 기각하는 동시에 보완하는 대안으로 유동성과 특정성 사이에서의 ‘일시적 귀속’을 예시하는 ‘잘못된 장소’ 개념을 제시했다.

불안하고 속할 수 없다고 느껴지는 장소 경험이 갖는 잠재성에 주목한 권미원은 회곡 <발파라이소>를 사례로 ‘잘못된 장소’ 경험을 통한 새로운 정체성 형성의 가능성을 보여주면서 정착주의의 폐쇄성에 저항한다. 또한 새로운 귀속의 방식인 ‘일시적 귀속’을 통해 장소와 정체성의 탈고정성만을 추구하지 않으면서 유목주의의 끝없는 유동성에 저항한다. 이를 통해 궁극적으로 권미원은 폐쇄성에서 벗어나는 유동성 속에서 장소의 특정성과 불균등한 조건들에 주목하는 ‘관계적 특정성’을 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 제시한다. 이로써 동시대 미술이 장소의 유동성과 특정성을 ‘지속적인 관계’로 이해하는 가운데 무의미한 장소의 시리즈를 양산하거나 장소를 향수적으로 다루지 않으면서 장소 특정성을 탐구할 수 있는 방식을 제안하고, 이를 이론적으로 정당화하고자 했다.

그러나 본고는 ‘잘못된 장소’와 그것이 대변하는 ‘일시적 귀속’은 장소의 ‘특정성’을 규명하는 부분에서 ‘관계적 특정성’으로 이어지는 이론적 연결고리를 누락한다는 점을 지적한다. 문제는 먼저, ‘일시적 귀속’에서 발견된다. 이는 일시적일지라도 귀속의 경험으로, 특정성의 측면을 도외시하지 않으면서 ‘관계적 특정성’을 지향하기 위한 가교적인 개념이다. 그런데 권미원이 <발파라이소>를 예시로 ‘일시적 귀속’의 효과와 의의를 정당화한 부분은 항공 시스템에 ‘일시적으로 귀속’되어 유동성이 극대화된 측면뿐이며, 여기서 장소의 특정성과 어떻게 관계할 수 있는지는 전혀 논구되지 않는다. 이어서 ‘관계적 특정성’을 제안하는 논의의 순서를

고려할 때, 이는 이론적 공백으로 기능한다. 또한 특정성을 규명하지 못한 ‘일시적 귀속’은 권미원이 극복하고자 했던 유목주의적 이동과 크게 다르지 않다. 다음으로, 권미원은 장소 특정적 미술이 유동성과 특정성을 지속적인 관계로 이해하고 변증법적인 긴장 속에서 유지하는 ‘관계적 특정성’을 구분해야 한다고 주장하며 논의를 마친다. 그러나 특정성을 규명하지 못한 상태에서 이는 원론적인 선언에 그칠 뿐이다. 권미원은 이를 케네스 프램프톤과 호미 바바의 논의로 부연했지만, 이들 역시 장소에서 상반된 경향을 사유할 때 인식적 균형을 유지하자는 제안이며, 이 문제를 해결하지 않는다. 즉, 권미원의 의도를 성취하기 위해서는 비판받아 온 기존의 폐쇄적인 방식과 달리 유동성이 유지되는 가운데 장소의 특정성이 어떻게 성립될 수 있는지 밝히는 설명이 보완되어야 한다.

이를 장소 개념에 대한 새로운 사유를 필요로 하는 문제라고 판단한 본고는 매시의 장소론을 해결책으로 도입한다. 매시는 장소의 특정성이나 지역성을 추구하는 실천을 반동적인 것으로 여기는 담론을 비판적으로 재고함으로써 장소 기반 실천의 비판적 가능성을 규명코자 했다. 매시의 논제는 오늘날 어떻게 장소의 특정성이라는 개념을 반동적이지 않은 방식으로 유지할 수 있는가이다. 이를 위해 매시는 장소를 역동적인 사회적 과정들 속에서 관계적으로 구성되는 ‘사회적 관계의 절합’으로 재개념화한다. 매시에 따르면, 관계적으로 구성되는 장소의 특정성은 외부와의 대비나 폐쇄가 아닌, 외부에 대한 절합의 특유성으로 보장받는다. 외부 자체가 장소를 구성하는 일부이기에 장소의 특정성은 외부지향적인 상호의존성을 통해서만 성립한다. 때문에 장소와 그 특정성에 대한 규명은 반동성의 근원으로 지적되는 폐쇄나 경계 짓기를 수반하지 않는다. 장소의 역사, 전통, 지역성 같은 특정성의 측면들 역시 수많은 사회적 관계와 교섭 속에서 구축된 것이기에 장소의 특정성에 주목한다는 것은 이들을 비판적으로 인식하여 재구축할 수도 있다는 것을 뜻한다. 나아가 이런 사유 방식은 장소 기반 실천의 비판적 가능성을 열어젖힌다. 장소가 끊임없이 관계적으로 구성되는 것이라고 할 때, 장소 기반 실천들은 다중성으로 존재하는 장소에서 직면하는 우연성과 비규정성을 교섭하고 이에 참여하는 조건을 실험하는 것으로 그 비판적 역할을 수행한다. 매시는 그 한 가지 경로를 상상력과 공감에 기반하여 물리적 거리와 관계

없는 관계성과 문화적 정체성의 생성을 실험하는 것에서 발견한다. 그렇다고 할 때, 장소 특정성을 탐구하고 공동체와 협업하는 동시대 미술에서 이런 가능성을 목도하는 것 역시 불가능한 일은 아닐 것이다.

궁극적으로, 본고는 매시를 경유하여 보완된 권미원의 논의가 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반으로 기능할 수 있음을 주장한다. 특히 본고는 하나의 제안으로 ‘관계적 장소 특정성’을 제시한다. 이는 권미원의 ‘관계적 특정성’을 매시의 관계적 장소와 외향적으로 상호의존적인 장소의 특정성 논의로 보완한 개념이다. ‘관계적 특정성’이 유동성과 특정성이라는 양극의 장소 경험을 ‘지속되는’ 관계로 포괄하여 이해하는 데 집중했다면, ‘관계적 장소 특정성’은 이들을 공존하는 관계로 이해하는 것에서 나아가, 양자를 필수불가결하게 상호의존적인 관계로 제시하면서 장소의 특정성이 유동성을 통해 ‘생성되는’ 차원에 주목한다. 또한 ‘관계적 장소 특정성’을 지향하는 실천들은 대안적인 관계성과 문화적 정체성의 형성을 실험하는 장으로 기능함으로써 그 비판성을 보장받는다.

한편, 상술하듯 권미원은 ‘잘못된 장소’ 논의를 희곡으로 예시했다. 이는 그 추상성으로 인해 정작 미술 현장에서 이 논의를 활용하기 어렵게 만들었다. 또한 권미원이 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 제시한 ‘관계적 특정성’ 개념도 미술 작품으로 구체화되지 못했다. 이에 본고는 크리스토퍼, 잔 클로드의 <달리는 울타리>와 제레미 델러의 <오그리브 전투>를 사례로, 권미원의 논의와 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 적용한 비평 모델을 제시함으로써 <발파라이소>의 예시로 드러난 권미원의 한계를 극복하고, 본고의 논의가 동시대 미술 현장에서 활용될 가능성을 구체화한다. 이 같은 본고의 논의는 권미원이 ‘잘못된 장소’의 논의로 본래 이루고자 했던 바, 장소를 탐구하는 동시대 미술 실천들을 이론적으로 지지하고 정당화하는 하나의 가능한 경로로 자리매김할 수 있을 것이다.

주요어 : 장소 특정성, 장소 특정적 미술, 권미원, 잘못된 장소, 일시적 귀속, 관계적 특정성, 도린 매시, 관계적 장소, 외향적으로 상호의존적인 장소의 특정성

학 번 : 2016-20092

일 러 두 기

이 논문에서 인용된 저작들의 약호는 다음과 같다.

Miwon Kwon

OPAA	One Place After Another: site-specific art and locational identity
WP	The Wrong Place

Doreen Massey

SPG	Space, Place, and Gender
FS	for space

목 차

서론	1
I. 장소 특정적 미술의 계보	11
1. 장소 특정성의 세 가지 패러다임	12
2. ‘장소 상실’: 장소 특정적 미술의 이동과 상품화	20
3. ‘장소 귀속’: 공동체 기반 미술과 장소, 미술가의 유착	27
II. ‘잘못된 장소’: ‘장소 상실’과 ‘장소 귀속’을 넘어	38
1. ‘장소 미선정’: 새로운 장소와 귀속의 논의를 위한 단초	39
2. ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’: 대안적인 장소 개념과 귀속의 모델 · ..	46
3. ‘관계적 특정성’: 동시대 장소 특정적 미술의 지향점	55
III. 동시대 미술의 ‘관계적 장소 특정성’을 위하여 · ..	63
1. 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념의 한계: 장소의 ‘특정성’ 규명의 문제 · ..	64
2. 도린 매시의 장소론: 관계적 장소와 외향적으로 상호의존적인 장소의 특정성	71
3. 동시대 장소 특정적 미술을 위한 하나의 제안: ‘관계적 장소 특정성’ ..	81
결론	106
참고문헌	112
참고도판	124
Abstract	127

서론

미술에서 ‘장소 특정성’(site-specificity)은 작품이 특정한 장소의 조건과 특정한 관계를 맺고 있음을 지칭하는 용어이다.¹⁾ 포스트미니멀리즘 미술에서 등장한 장소 특정성은 모더니즘의 ‘매체 특정성’(medium specificity)과 대립하는 포스트모더니즘의 대표적인 개념으로서, 동시대 미술에서 현재까지도 탐구되는 중요한 쟁점이다.²⁾ 그래서 우리는 오늘날 다양한 방식으로 장소를 탐구하는 미술 실천들을 쉽게 접할 수 있다. 이론가들이 지적하듯, 미술은 언제나 장소와 관계해왔다.³⁾ 모더니즘 시기가 예외적이었을 뿐이다. 미술에서 장소가 본격적인 탐구의 대상이 된 것도 60년대 미국 모더니즘 미술에 대한 재고가 이루어지면서다.⁴⁾

- 1) 이론가들은 장소 특정성을 다음과 같이 정의한다. 더글라스 크림프(Douglas Crimp)에 따르면, 장소 특정성이 도입된 것은 60년대 중반 미니멀리즘 미술가들이 모더니즘의 관념주의를 비판하면서였다. “문제는 모더니즘 조각이 관람자의 의식과 조각 작품의 내적 관계들을 연관시키는 것에 있었다. 미니멀 오브제들은 관람자들의 의식을 의식 자체와 그것이 기반하는 현실 세계의 조건들로 되돌려 보냈다.” Douglas Crimp (1986), “Serra’s Public Sculpture: Redefining Site Specificity”, *Richard Serra/sculpture* (Rosalind Krauss, ed.), The Museum of Modern Art, p. 43.; 로잘린 도이치(Rosalyn Deutsche)에 따르면, 장소 특정성은 미술의 자율성에 대한 모더니즘의 강령들을 의문시했던 60년대 후반의 미술 실천과 비평에서 기원한다. “장소 특정성, 즉 맥락이 작품 자체가 되게 하는 방식은 원래 독립적인 본질로 정의되는 이데올로기적인 미술 오브제의 구축에 대항하려는 것으로 그리고 미술이 제도적 틀에서 구축되는 방식을 드러내는 것으로도 발전되었다.” 또한 도이치는 장소 특정적 미술을 ‘공간 정치’(spatial politics)를 수행하는 포스트모더니즘 미술의 대표적인 전략으로 설명한다. 즉, 포스트모더니즘 미술은 미적 공간과 도시 공간 모두를 구성하는 사회적 관계를 폭로하는 공간 정치를 수행하기 위해 이런 공간적 전략을 활용한다. Rosalyn Deutsche (1996), *Evictions : Art And Spatial Politics*, MIT Press, pp. 14-61.; 권미원은 장소 특정성을 미술과 장소의 관계를 탐구하는 미술의 실천적 경향을 가리키는 용어로 사용한다. 또한 스승인 도이치에 따라 장소 특정성을 “‘공간 정치’와 미술의 관계를 탐구하는 핵심적인 개념으로 파악”한다. OPAA, pp. 2-3.
- 2) Jason Gaiger (2009), “Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, p. 46.
- 3) Rosalind Krauss (1979), “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8, p. 33.; Jason Gaiger (2009), p. 55.

세계에 대한 재현을 거부하며 자율성을 추구했던 모더니즘 미술은 외부와의 관계를 끊고 작품 내부의 형식적 관계에만 치중했다. 가령 모더니즘 미술의 전시 장소인 화이트 큐브는 순수한 예술의 세계가 펼쳐지는 관념적이고 초월적인 장소로서, 복잡다단한 일상의 세계가 펼쳐지는 현실의 내재적인 장소와는 분리된 것이었다. 때문에 순수한 예술의 세계에만 속하는 모더니즘 미술은 현실의 장소를 초월해 있는 미술로서 전 세계의 불특정한 화이트 큐브들을 떠돌아다녔다. 말하자면, “무장소(sitelessness) 혹은 집없음(homelessness), 완전한 장소의 상실”은 자율적인 모더니즘 미술의 필연적인 특질이었다.⁵⁾ 장소 특정적 미술은 모더니즘 미술의 이런 탈맥락성에 대한 도전으로 등장했다. 포스트미니멀리즘 실천들은 육체적으로 경험 가능한 물리적 장소와 관계함으로써 미술을 다시 현실에 내재하는 장소에 정착시켰다. 그런데 이후 장소 특정적 실천들이 물리적 장소뿐 아니라 사회제도적으로 구성되는 장소, 장소에서 통용되는 의미 체계 같은 담론적 장소와도 관계하게 되면서 다시 실제 장소에서 물리적, 개념적으로 자유로워진다. 자유로워진 장소 특정적 실천들은 도시 홍보 수단으로 동원되며 전 세계를 유랑하거나 ‘진정한’ 장소로 회귀할 것을 주창하는 문화적 보고(locus)가 되기도 한다. 이처럼 미술에서 유목과 정착은 상존해왔던 역동이며, 미술과 장소의 관계를 사유하는 문제는 동시대 미술 담론에서 여전히 진행 중인 과제이다. 그렇다면, 오늘날의 미술은 장소와 어떻게 관계할 수 있을까? 바꿔 말해, 오늘날의 미술은 어떠한 장소 특정성을 탐구할 수 있을까?

4) 본고는 ‘space’는 공간, ‘place’는 장소로 번역한다. ‘site’는 경우에 따라 사이트, 입지, 장소로 번역한다. site가 사용된 관용어들은 그대로 장소로 번역하며, place와 혼용될 경우 원어를 병기한다. 이 개념들에 대한 규정은 논의가 방대하나, 간략히 살펴보면 대개 상호적으로 정의된다. 지리학자 팀 크레스웰(Tim Cresswell)에 따르면, 통상 공간은 장소보다 추상적인 개념이다. 반면 장소는 의미와 애착이 부여된 특정한 위치 즉, 위치, 현장(locale), 장소감(sense of place)이 결합한 의미 있는 사이트를 말한다. 사이트는 건축물이 세워지는 토대처럼 더욱 물리적인 의미로 통용된다. 예컨대 “33.3251° 44.4221°”라는 추상적 공간의 좌표는 바그다드라는 이름을 얻고 장소가 된다. Tim Cresswell (2009), “Place”, *International Encyclopedia of Human Geography* (Nigel Thrift, Rob Kitchen eds.), Vol. 8, Elsevier, p. 1.

5) Rosalind Krauss (1979), p. 34.

이 문제를 고민했던 연구 가운데 대표적으로 권미원의 논의가 있다. 『한 장소 다음 또 한 장소: 장소 특정적 미술과 지역 정체성(One place after another: site-specific art and locational identity)』(2002)으로 대표되는 권미원의 논의는 선행 연구들을 체계화하여 장소 특정적 미술의 패러다임을 정리했다는 점에서 장소 특정적 미술에 관한 영향력 있는 연구로 꼽히며 국내외로 많은 참조와 연구의 대상이 되어왔다.⁶⁾⁷⁾ 또한 권

-
- 6) 권미원 논의를 다룬 주요 국외 선행 연구는 다음과 같다. Nicholas Whybrow (2010), *Art and the City*, I.B.Tauris. 니콜라스 와이브로우(Nicholas Whybrow)는 도시에서 이루어지는 미술 실천들과 장소 특정적 미술의 연관성을 탐구하는 가운데, 권미원의 공공 미술 논의와 공동체 미술의 논의를 참고한다.; Jason Gaiger (2009), “Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 49. *Art in Theory*(2000, 1998)의 편집자인 미학자 제이슨 가이거(Jason Gaiger)는 장소 특정적 미술에 관한 대표성을 띠는 연구로서 권미원의 논의를 꼽는다. 그는 권미원이 장소 특정성에 대한 독자적인 분류 체계의 정립을 시도했으며, 장소 특정적 미술이 기존 미술 장르들과 맺는 관계와 차이점을 정확하게 분석했다고 평가한다.; Nick Kaye (2000), *Site-specific Art : Performance, Place, and Documentation*, Routledge. 닉 케이(Nick Kaye)는 퍼포먼스 미술과 장소 특정적 미술의 연관성을 탐구하는 가운데 권미원의 장소 특정성 논의와 담론적 장소 개념에 주목한다.
- 7) 권미원 논의를 다룬 주요 국내 선행 연구는 다음과 같다. 이수정 (2018), 「장소 특정적 미술의 여성주의적 실천의 가능성: 2000년대 한국여성미술가들의 몇몇 사례들을 중심으로」, 『한국여성철학』, 제30집, pp. 183-214. 이 논문은 권미원의 장소 특정성 논의와 도린 매시의 장소론을 다루고 있으며, 특히 매시를 통해 오늘날 장소나 지역성을 다루는 장소 특정적 미술이 갖는 비판적 가능성을 모색한다는 점에서 본고와 큰 틀에서 문제의식을 공유한다. 그러나 이 논문은 여성주의적 미술에 초점을 맞추고 있다는 점, 권미원과 매시의 일부 논의만을 다룬다는 점에서 본고와 차이를 갖는다.; 심현섭 (2017), 「권미원의 장소-특정성 이론에 나타난 공동체 불가능성과 장소해제의 문제」, 『한국예술연구』, 제16집, pp. 281-303.; 유현주 (2014), 「낭시의 ‘무위의 공동체’와 대화의 미학」, 『미학예술학연구』, 제42집, pp. 3-30.; 이지은 (2014), 「디류 플라이쉬만의 나의열대우림농장 프로젝트로 본 장소성의 문제」, 『서양미술사학회논문집』, 제41집, pp. 211-231.; 전영백 (2013), 「여행하는 작가 주체와 ‘장소성」, 『미술사학보』, 제41집, pp. 165-193.; 이영옥 (2010), 「새로운 장르 공공미술과 그 비판」, 『미학』, 제61집, pp. 101-138.; 이지희 (2009), 「장소특정적 미술(Site-Specific Art)에 대한 담론적 연구: 1960년대~1990년대를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문.; 김지현 (2007), 「지역의 특성을 강조한 공공미술에 대한 연구: ‘장소특정성(Site-Specificity)’ 개념을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위

미원은 오늘날 미술과 장소의 관계를 탐구하는 하나의 방향을 제시했다. 글로벌화와 이동성의 증가로 세계가 균질해져가는 오늘날, 자신이 속할 장소를 발견할 수 없다고 느끼는 현대인의 불안한 장소 경험이 미술에 끼치는 영향에 주목했던 권미원은 ‘잘못된 장소’의 경험이 갖는 잠재성을 장소 특정적 미술을 통해 이론화했다. 이를 통해 장소를 탐구하는 동시대 미술 실천과 담론의 전거가 되어왔다.⁸⁾

이런 시대에 장소나 지역 정체성을 탐구하는 실천들은 많은 경우 미학적, 정치적 퇴행이나 반동으로 의심받는 경향이 있다.⁹⁾ 권미원의 문제

논문.; 정상희 (2001), 「장소 특정적 미술(site-specific art)에 관한 연구: 장소와 관객에 대한 인식변화를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문.

- 8) 이동성이 증가한 시대적 흐름과 함께 미술가의 장소 이동 역시 증가하는 가운데, 불안한 장소 경험이 미술에 끼치는 영향과 의미에 주목하는 동시대 미술 이론가들은 대개 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념을 참고한다. Claudette Lauzon (2017), *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division. 클라우렛 라우존(Claudette Lauzon)은 동시대 미술에서 homelessness, unhomely, not-belonging 같은 개념들과 관련한 실천들을 권미원을 포함한 몇몇 이론가들을 통해 분석하면서, unhomely 개념을 동시대 미술에 적용할 수 있는 미학적 전략으로 확장하고자 한다.; Declan Long (2017), *Ghost-haunted Land: Contemporary Art and Post-troubles Northern Ireland*, Manchester University Press. 데클란 롱(Declan Long)은 글로벌 네트워크에 속한 동시대 북아일랜드 미술 가운데 동시대의 장소와 상황들의 불확실한 조건이 갖는 생산적인 잠재성을 고민하는 실천들을 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념으로 설명한다. 롱은 이를 ‘우리 집의 우리 집 같지 않음’(unhomeliness of home)으로 지칭한다.; Claire Doherty (2008), “Public Art as Situation: Towards an Aesthetics of the Wrong Place in Contemporary Art Practice and Commissioning”, *Out of the Studio! Art and Public Space*, Z33. 클레어 도허티(Claire Doherty)는 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념을 통해 장소를 탐구하는 동시대 미술 프로젝트에서 ‘잘못된 장소감’(a sense of the wrong place)을 고려할 것을 제안한다.
- 9) 국립국어원 표준국어대사전에 따르면, 반동적(reactive, reactionary)이라는 용어는 크게 두 가지 의미로 쓰인다. 첫째는 어떤 작용에 대하여 반대의 작용이 있는 것을 말하며, 둘째는 진보적이거나 발전적인 움직임을 반대하고 가로막는 경향을 말한다. 유의어는 ‘보수주의적’(conservative)이다. 권미원과 매시의 논의에서는 양자 모두 본질주의적이고 보수적인 경향을 비판하는 가치 판단을 내재한 의미로 사용된다. 첫 번째 의미는 선제하는 특질을 가정하는 본질주의를 비판하는 맥락에서 사용된다. 권미원은 정착주의적인 장소 개념이 유지될 수 없다고 주장하는 부분에서, 장소에 선제하는 특질을 가정하는 관점에서는 장소 특정적 실천들이 새로운 정체성을 발생시키는 것이 아닌,

의식은 이런 경향으로부터 장소 특정적 실천들을 구제하는 데 있었다. 하지만 권미원은 장소 특정적 미술을 둘러싼 기존 담론들 즉, ‘특정성’을 지닌 장소로의 귀속을 주장하는 정착주의나 모든 고정성에서 해방되는 ‘유동성’을 찬미하는 유목주의는 해답이 될 수 없다고 보았다. 일방향적인 이들의 논의가 복합적인 동시대 장소 경험에 유효하지 않다고 여겼기 때문이다. 이에 권미원은 장소의 유동성과 특정성 사이에서의 ‘일시적 귀속’(belonging-in-transience)을 예시하는 ‘잘못된 장소’ 개념을 이론화하면서, 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 폐쇄성에서 벗어나는 유동성 속에서 장소의 역사적이고 문화적인 특정성과 불균등한 조건들에 주목하는 ‘관계적 특정성’(relational specificity) 개념을 제시했다. 「잘못된 장소」(2000)에서 처음 등장한 ‘잘못된 장소’ 개념은 이후 ‘일시적 귀속’, ‘관계적 특정성’ 개념과 함께 『한 장소 다음 또 한 장소』의 결론으로 제시되었다. 이로써 권미원은 동시대 미술이 장소의 유동성과 특정성을 ‘지속적인 관계’로 이해하는 가운데 장소를 무의미하게 수열화하거나 향수적으로 다루지 않으면서 장소 특정성을 탐구할 수 있는 방식을 제안하고, 이런 실천들을 이론적으로 정당화하고자 했다.

본 논문의 목표는 권미원의 ‘잘못된 장소’ 논의를 비판적으로 고찰하고 보완하여 그 가능성을 밝히는 것이다. 이 목표를 도출한 본고의 문제의식은 다음과 같다. 첫째는 권미원의 논의를 다뤄 온 기존 연구들의 한계이다. 이들은 대개 『한 장소 다음 또 한 장소』에서 장소 특정성의 패러다임, 공공 미술 혹은 공동체 기반 미술의 논의만을 부분적으로 다룰 뿐, 이 세 개념의 의미와 관계, 잠재성은 심도 있게 논하지 않았다. 이것이 문제인 이유는 이들이 저서 전체를 결론짓는 것으로서 권미원의 문제의식이 집약된 개념들이기 때문이다. 둘째는 권미원의 논의 자체의 한계이다. 본고는 ‘잘못된 장소’ 개념만으로는 권미원의 의도가 성취될

이미 존재하는 것(작용)에서 기인하는 반동적인 것(반작용)으로 이해된다고 말한다. OPAA, pp. 164-165. 두 번째 의미는 정치적으로 진보적인 흐름에 반대되는 경향을 비판하는 맥락에서 사용된다. “비록 <기울어진 호>에 반대한 다양한 증언들을 무지에서 온 포퓰리즘이나 불순한 반동적인 정치에 의해 추동된 것, 혹은 단순히 비뚤어진 생각이라고 묵살할 수 있더라도, 몇몇 비판들은 진지하게 고려되어야 한다.” OPAA, p. 80.

수 없다고 진단한다. 무엇보다, ‘잘못된 장소’와 그것이 대변하는 ‘일시적 귀속’은 ‘관계적 특정성’으로 이어지는 이론적 연결고리를 누락하기 때문이다. 문제는 장소의 ‘특정성’을 규명하는 부분에서 발견된다. ‘일시적 귀속’은 일시적일지라도 유동성과 특정성을 지속적인 관계로 인식하게 하면서 특정성의 측면을 도외시하지 않는 귀속의 방식으로, ‘관계적 특정성’을 지향하기 위한 가교적인 개념이다. 그런데 권미원이 희곡 <발과라이소>(1999)의 예로 ‘일시적 귀속’의 효과와 의의로 해설하는 부분은 항공 시스템에 일시적으로 귀속되어 유동성이 극대화된 측면뿐이며, 여기서 장소의 특정성과 어떻게 관계할 수 있는지는 전혀 논구되지 않는다. 이어서 ‘관계적 특정성’을 제시하는 논의의 순서를 고려할 때, 이는 이론적 공백으로 기능한다. 또한, 특정성의 측면을 규명하지 못한 ‘일시적 귀속’은 권미원이 극복하고자 했던 유목주의적 이동과 다르지 않아 보인다. 다음으로, 권미원은 오늘날의 장소 특정적 실천들이 ‘관계적 특정성’에 주목할 것을 제안하지만 이 개념은 언급 자체가 극소하여 실체가 모호할 뿐 아니라, 특정성의 측면을 규명하지 못한 채 유동성과 특정성을 지속적인 관계로 이해하자는 것은 원론적인 선언에 그칠 뿐이다. 권미원은 이를 케네스 프램프톤(Kenneth Frampton)과 호미 바바(Homi Bhabha)의 논의로 부연했지만, 이 논의들 역시 장소에서의 상반된 경향을 사유할 때 인식적 균형을 유지하자는 제안에 다름 아니며, 특정성 규명의 문제를 해결하지 않는다. 즉, 권미원의 의도가 성취되기 위해서는 비판받아 온 폐쇄적인 방식과는 달리 장소에서 유동성이 유지되는 가운데 어떻게 특정성이 성립될 수 있는지 규명하는 구체적인 설명이 보완되어야 한다.

이에 본고가 취하는 전략은 다음과 같다. 본고는 첫째, 권미원 논의의 전체 맥락을 종합적으로 살피는 가운데 세 개념의 위상을 밝히고 그 한계를 비판적으로 고찰함으로써 기존 연구의 한계를 극복할 것이다. 둘째, 지리학자 도린 매시(Doreen Massey)의 장소론을 도입함으로써 권미원 논의의 한계를 보완할 것이다. 장소의 특정성을 새롭게 규명하는 것은 결국 장소 개념에 접근하는 새로운 사유를 요청하는 문제이기 때문이다. 고유한 학문적 역사와 개념들이 사용되는 섬세한 맥락의 차이가 존재함

에도 지리학의 장소론이 장소 특정적 미술 이론의 문제를 해결하는 방법으로 도입될 수 있는 이유는 기본적으로 양자가 현실의 장소라는 논의 대상을 공유하기 때문이다. 장소 특정적 미술이 모더니즘의 초월적인 공간을 부유하던 미술을 우리가 일상을 영위하는 현실의 장소에 정착시키면서 시작된 것임을 상기할 때, 장소 특정적 미술의 실천과 담론에서 탐구되는 장소가 지리학에서의 장소와 무관하다고 할 수는 없을 것이다.

그중에서 권미원이 언급한 이론가도 아니기에 생소할 수 있는 매시를 도입한 이유는 무엇보다 매시가 지리학자로서 장소의 특정성을 규명하는 문제에 관해 보다 구체적인 설명을 제공하는 가운데 권미원과 문제의식을 공유하기 때문이다.¹⁰⁾ 매시는 장소에 기반한 실천들을 반동적인 것으로 폄하하는 경향을 재고함으로써 장소 기반 실천들의 비판적 가능성을 모색하고자 했다. 이를 위해 매시가 제시한 것이 장소에 대한 ‘관계적’ 사고이다.¹¹⁾ 이는 동형적인 문제의식과 더불어 매시와 권미원이 기반하는 또 하나의 공유지이다. ‘관계적 특정성’ 개념이 잘 보여주는 바, 인간과 인간뿐 아니라 장소, 사유, 대상 등 인간과 인간 너머의 존재들 간의

10) 본고의 이러한 이론적 시도를 지지해줄 수 있는 이론가로 클레어 도허티가 있다. 첫째, 도허티의 논의는 본고와 같이 권미원 논의의 문제를 매시의 논의로 보완하는 본격적인 결함의 시도를 하고 있지는 않지만, ‘동시대 미술 현장에서 어떻게 장소와 관련한 예술적 참여를 지지할 수 있는가’라는 문제를 고민하면서 권미원과 매시의 논의를 함께 참고하고 있다는 점에서, 권미원과 매시의 논의가 연결될 수 있는 가능성을 뒷받침한다. 둘째, 도허티는 권미원이 ‘잘못된 장소’ 논의에서 다루지 않은 동시대 미술 현장의 장소 특정적 실천 사례들까지 논의를 확장한다는 점에서, ‘잘못된 장소’ 논의를 동시대 미술 현장의 유효한 이론적 모델로 위치시키고자 하는 본고의 이론적 징검다리 역할을 한다. Claire Doherty (2008), pp. 6-10.

11) 권미원과 매시의 논의에서 핵심적인 개념 중 하나인 ‘관계’에 대해 짚고 넘어갈 필요가 있다. 이는 인간과 장소, 장소와 장소, 인간과 인간 사이에서 일어나는 상호작용 모두를 포괄하는 광의의 개념이다. 특히 주목되는 것은 이런 상호작용을 둘러싸고 나타나는 유목주의 혹은 정착주의적인 흐름이다. 한편 고대 그리스부터 포스트구조주의를 아우르는 지리학 이론의 역사를 정리한 크레스웰에 따르면, 공간에 대한 관계적 사고란 공간을 관계의 산물로 보는 관점으로, 공간은 그 공간을 차지하는 것과 별개로 존재한다는 절대적(absolute) 공간 개념과 대비된다. 이러한 “관계적 공간은 포스트구조주의 지리학자들, 특히 영국의 지리학자 도린 매시의 주장과 관련되어 있다.” 팀 크레스웰(박경환 외 역, 2015), 『지리 사상사』, 시그마프레스, p. 395.

광범위한 관계를 중심으로 구성되는 특정성에 주목한 권미원과 마찬가지로, 대표적인 ‘관계적 지리학자’로 꼽히는 매시는 장소를 태곳적부터 이어져온 내부지향적이고 폐쇄된 것이 아니라 세계 속에서 끝없이 상호 작용을 통해 구성되는 외부지향적이고 관계적인 것으로 제시한다.

매시에 의하면, 장소는 역동적인 사회적 관계들이 갈등과 절합을 통해 관계적으로 구성되는 과정이다. 이처럼 관계적으로 구성되는 장소의 특정성은 외부와의 대비가 아니라 외부에 **대한(to)** 결합의 특수성, 즉 장소의 외부와 장소의 축적된 역사가 상호 작용하며 만들어 낸 혼합의 특수성(uniqueness)으로 성립한다. 외부 자체가 장소를 구성하는 일부이기에, 장소는 외부지향적인 상호의존성을 통해서만 그 특정성을 구성해 낼 수 있다. 때문에 장소와 그 특정성에 대한 규명은 반동성의 근원으로 지적되는 폐쇄나 경계 짓기를 수반하지 않는다. 장소의 역사, 전통, 지역성 같은 특정성의 측면들 역시 수많은 사회적 관계와 예상치 못한 교섭 속에서 구축된 것이기에 장소의 특정성에 주목한다는 것은 이런 관계들을 비판적으로 인식하여 재구축할 수도 있다는 것을 뜻한다. 나아가 이런 사유 방식은 장소 기반 실천들의 정치적 가능성을 열어젖힌다. 다중적인 장소의 우연성은 갈등, 제도, 정치라는 결절로 구체화되며 교섭과 도전을 요구하기 때문이다. 매시는 장소 인식의 핵심이 장소의 우연성을 끊임없이 교섭하는 것에 있다고 할 때, 초점은 이를 위한 책임과 참여의 조건을 생성하고 실천하는 데 맞춰진다는 것을 강조한다. 그리고 장소 기반 실천의 비판적 가능성의 한 가지를 공감과 상상력에 기반하여 동일성이나 물리적 인접성에 기반한 통상적인 관계성을 탈구시키는 새로운 관계성과 문화적 정체성의 생성을 실험하는 데서 발견한다. 그렇다면 지역에서 장소 특정성을 탐구하고 지역 공동체와 협업하는 동시대 미술 실천에서 그 비판적 가능성을 목도하는 것 역시 불가능한 일은 아닐 것이다.

궁극적으로 본고는 매시의 논의를 경유하여 보완된 권미원의 개념들이 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반으로 자리할 수 있음을 주장하고자 한다. 특히 본고는 하나의 제안으로 권미원의 ‘관계적 특정성’을 매시의 ‘관계적 장소’와 ‘외부지향적으로 상호의존적인 장소의 특정성’ 논

의로 보완한 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 제시한다. 전자가 유동성과 특정성을 ‘지속되는’ 관계로 함께 포괄하여 이해하고자 했다면, 후자는 양자를 필수불가결하게 상호의존적인 관계로 제시하면서 장소의 특정성이 외부지향적인 유동성을 통해 ‘생성되는’ 차원에 주목하는 개념이다.

이에 본론은 다음과 같이 구성된다. I 장은 권미원이 체계화한 논의를 중심으로 장소 특정적 미술의 계보를 살핀다. 먼저, 1절에서는 장소 특정성의 세 가지 패러다임을 고찰한다. 현상학적, 제도적, 담론적 패러다임에 이르러 물리적, 개념적으로 자유로워진 장소 특정적 실천은 미술의 상품화에 저항하고 미술의 비판성을 제고할 것으로 여겨졌다. 다음으로, 2절과 3절에서는 장소 특정성의 담론화와 함께 장소 특정적 미술이 다다른 문제적 귀결을 고찰한다. 첫째는 의미를 상실한 장소의 나열인 ‘장소 상실’이다. 이는 담론적 장소 특정성과 함께 이동 가능한 프로젝트 형태로 제작된 작품들이 장소 홍보 수단으로 동원되면서, 하나의 장소 특정적 프로젝트가 여러 장소에서 반복되거나 장소의 고유함을 형식적으로 소비하여 도리어 장소를 균등화할 때 발생한다. 결과는 의미 없는 장소의 시리즈이자 미술과 장소 모두의 상품화이다. 둘째는 작품에서 작가가 장소에 속하는 것이 옹호되고 지역 공동체와 하나로 여겨지며 개념적으로 유착되는 현상인 ‘장소 귀속’이다. 특히 공동체 기반 미술에서 담론적 장소 특정성이 공동체를 포괄하는 의미로 확장되고, 공동체 협업이 작품의 중심이 되면서, ‘같은 고향 출신’ 작가가 협업에 유리하다는 ‘홈팀 어드밴티지’가 통용된다. 또한 ‘장소 귀속’ 여부로 작품을 평가하거나 동일한 정체성을 성공적인 협업의 전제로 여기는 담론이 형성된다.

II 장은 ‘장소 상실’과 ‘장소 귀속’에 대한 권미원의 대안을 살핀다. 대안을 제시하기에 앞서, 1절에서는 권미원이 장소와 귀속에 관한 새로운 논의의 단초를 마련하는 ‘장소 미선정’을 고찰한다. 권미원은 영과 낭시의 논의를 통해 기존의 공동체 개념을 기각하여 공동체 기반 미술을 ‘집단적 미술 실천’으로 재이론화한다. 영과 낭시에게서 도출된 ‘공동체의 성립 불가능성’은 이 재이론화를 위한 긍정적인 전제가 된다. 이로써 공동체의 성립 불가능성에 기반한 공동체와, 공동체에 대한 단정적인 장소

선정이 아닌 비판적인 ‘장소 미선정’이 제시된다. 이는 미술에서 장소의 해제나 장소를 선정하지 말자는 것이 아니라 특정 공동체가 귀속된 특정 장소라는, 동일성을 매개로 한 개념적 유착의 해제이며 장소 특정적 미술에 대한 새로운 이론화를 견인하는 또 다른 긍정적인 전제로 볼 수 있다. 2절에서는 장소 특정적 미술 담론의 양대 흐름인 정착주의와 유목주의의 주장과 한계를 확인한 후 양자를 기각하는 동시에 보완하는 개념인 ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’을 고찰한다. 이는 회곡 <발파라이소>로 예시된다. ‘잘못된 장소’는 습관적인 시공간 경험의 붕괴를 통한 새로운 정체성 형성의 가능성을 보여주면서 ‘장소 귀속’과 정착주의에 저항한다. ‘일시적 귀속’은 장소와 정체성의 탈고정성만을 추구하지 않으면서 ‘장소 상실’과 유목주의에 저항한다. 3절에서는 권미원이 오늘날의 장소 특정적 실천들의 궁극적 지향점으로 제시한 ‘관계적 특정성’ 개념을 고찰한다.

III장은 권미원 논의의 한계를 분석하고, 이를 도린 매시의 논의로 보완하여, ‘관계적 장소 특정성’의 성립 가능성을 제시한다. 1절에서는 권미원이 해설한 ‘잘못된 장소’의 논의와 이를 보충하기 위해 도입한 논의들을 되짚어봄으로써 앞서 문제시한 이론적 한계를 확인한다. 2절에서는 매시의 관계적 장소론을 살펴봄으로써 권미원의 한계를 보완할 가능성을 모색하고 이를 바탕으로 3절에서는 ‘관계적 장소 특정성’의 성립 가능성을 확인한다. 이를 통해 본고는 권미원이 본래 의도했던 바, 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반이 마련될 수 있다고 주장할 것이다. 한편, 권미원의 ‘잘못된 장소’ 논의는 회곡으로는 예시되었지만 미술 작품으로는 예시되지 않음으로써 정작 동시대 미술 현장에서 참고할 수 있는 모델로 기능하지 못했으며, 특히 오늘날 장소 특정적 미술의 지향점으로 제안했던 ‘관계적 특정성’ 개념의 구체적인 사례도 제시하지 못했다. 이에 본고는 끝으로 크리스토(Christo)와 잔 클로드(Jeanne-Claude)의 <달리는 울타리(Running Fence)>(1972-76)와 제레미 델러(Jeremy Deller)의 <오그리브 전투(The Battle of Orgreave)>(2001)를 사례로 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 미술 작품에 적용한 비평 모델을 제시해 봄으로써 권미원의 논의의 한계를 보완하고 본고의 제안을 구체화해볼 것이다.

I. 장소 특정적 미술의 계보

I 장에서는 먼저 권미원이 체계화한 계보를 중심으로 장소 특정적 미술의 전개를 추적하고, 다음으로 장소 특정적 실천들에서 동원된 담론적 장소 특정성이 확장되고 변형되는 가운데 나타난 두 가지 문제적 귀결을 살펴본다. 권미원에 따르면, 포스트미니멀리즘의 실천과 함께 등장한 장소 특정적 미술은 크게 현상학적, 제도적, 담론적 패러다임으로 전개된다. 담론적 패러다임에 이르러 사전적인 의미에서 크게 확장된 장소 개념과 함께 물리적, 개념적으로 자유로워진 장소 특정적 미술은 가변적인 프로젝트 형태의 작품 제작 방식을 활용하여 미술이 상품으로 유통되는 상황에 저항하고, 광범위한 사회적 쟁점에 참여함으로써 미술의 사회비판적 역할을 제고할 것으로 여겨졌다. 그러나 이런 장소 특정적 미술이 맞닥뜨린 첫 번째 귀결은 ‘장소 상실’이다. 장소를 홍보하고 차별화한다는 목적 아래, 장소 특정적 미술이 광고 상품처럼 여기저기서 반복되거나, 장소를 재생시킨다는 명분으로 작품에서 장소에 실재하는 고유한 차원들이 장소 홍보를 위한 ‘공원의 테마나 쇼핑센터의 이야기’ 같은 공허한 형식으로 소비되며 박제된다. 이에 따라 장소에 실재하는 의미 있는 차원들은 도리어 삭제된다. 결과는 비슷한 방식으로 특별해진 장소의 시리즈이며, 미술의 상품화의 완화가 아닌 심화이다. 두 번째 귀결은 ‘장소 귀속’이다. 이는 미술 현장에서 작가가 장소에 속하는 것이 옹호되고 장소를 매개로 공동체와 작가가 ‘하나’로 여겨지며 개념적으로 유착되는 현상을 뜻한다. 특히 공동체 기반 미술에서 담론적 장소 특정성이 공동체를 포괄하는 의미로까지 확장되고 공동체와의 협업이 작품의 중심이 되면서, ‘같은 고향 출신’ 작가가 협업에서 유리하다는 ‘홈팀 어드밴티지’의 믿음이 통용된다. 협업의 관건으로 꼽힌 친밀감이 작가가 ‘장소에 속한 내부자’이기에 형성된다고 여겨졌기 때문이다. 나아가 ‘장소 귀속’ 여부로 작품을 평가하거나, 동일한 정체성을 성공적인 협업을 위한 전제로 여기는 담론이 형성된다.

1. 장소 특정성의 세 가지 패러다임

권미원은 장소 특정성을 미술과 장소의 관계를 다양한 형식으로 탐구하는 미술의 실천적 경향을 가리키는 용어로 사용한다.¹²⁾ 특히, 이 개념을 주로 도시에서 이루어지는 사회적·경제적·정치적 과정들에 대한 문화적 매개를 고찰하게 해 주는 것으로 파악하며(OPAA, 2-3), 이러한 경향을 떠는 미술 실천을 폭넓게 장소 특정적 미술로 지칭한다. 권미원은 장소 특정성을 미술 장르를 구획하는 범주라는 좁은 의미가 아니라 보다 폭넓은 개념으로 볼 것을 제안한다. 일반적으로 미술사에서 말하는 장소 특정적 미술이란 60년대 이후 북미를 중심으로 특정한 장소의 물리적 조건을 미술의 제작, 전시, 수용에 통합했던 특정한 미술 장르를 뜻한다.(OPAA, 1) 이때 장소 특정성은 무언가 고정되어 있는 것, 즉 물리적 법칙에 귀속되어 있는 것을 의미했다.(OPAA, 11) 따라서 장소 특정적 실천에서는 작품의 물리적 현전과 장소와 결합되어 움직이지 않는 부동성이 중시되었다. 이를테면, 로버트 스미슨(Robert Smithson)의 <부분적으로 묻힌 헛간(Partially Buried Woodshed)>(1970)[도판1]을 언급할 수 있다.¹³⁾ 하지만 권미원은 이처럼 작품에서 공간화를 지향하는 경향은 전

12) 권미원은 장소 특정성을 미술 ‘장르’를 구획하는 용어로 사용했던 미술계의 관행을 비판한다. 권미원에 따르면, “미술 작품과 장소 사이의 관계를 재평가하려는 최근의 노력은 ‘장소 특정적’이라는 용어가 주류 미술 제도와 담론에 의해 마치 또 다른 장르의 범주인 양 무비판적으로 채택되어온 방식”에서 기인한다. OPAA, p. 1. 또한, 권미원은 장소 특정성을 특정한 미술 장르를 구획할 수 없음에도, 장소 특정성을 연구하는 최근의 저작들이 “여전히 장소 특정적 미술을 설치미술과 구별되는 것으로 역사화, 이론화하고 있다.”고 지적한다. OPAA, p. 168(주 3).

13) 이 작품은 스미슨이 켄트 주립대학교 캠퍼스의 버려진 나무 헛간에서 진행한 대표적인 장소 특정적 미술이다. 스미슨은 굴착기를 이용하여 헛간의 대들보가 붕괴하는 순간까지 헛간 위에 흙을 쌓아올렸다. 작품의 핵심인 붕괴의 순간, 작품의 부동성과 물질성이 가시화된다. 작품과 장소는 더 이상 구분되지 않고 완전히 물리적으로 결합하면서 그 자체로 하나의 장소가 되며, 최고조에 이른 두 장소의 물질성 사이의 긴장이 소멸되면서 구체화된다. Ann Morris Reynolds (2003), *Robert Smithson : Learning from New Jersey and elsewhere*, MIT Press, p. 195.

후 미술에서 장르를 불문하고 광범위하게 나타났다고 본다.¹⁴⁾ 권미원은 보다 폭넓게 정의된 장소 특정성 개념을 도구로 삼아 미술 실천 영역에서 다양한 방식으로 다뤄진 미술과 장소의 관계를 추적하는 가운데, 장소 특정성의 흐름을 세 가지 패러다임으로 구분한다. 각 패러다임은 장소 개념의 변화를 중심으로 설명된다.

장소 특정성의 세 패러다임 중 첫 번째는 60년대 후반과 70년대 초반 등장한 ‘현상학적 혹은 경험적’(phenomenological or experiential) 장소 특정성이다. 여기서 장소는 말 그대로 현상학적이고 경험적인 의미로, 지형학적 특징, 건물의 크기, 입지적 조건과 같은 물리적 속성의 집합체로 규정된다.(OPAA, 3) 일반적으로 말하는 미술 장르로서의 장소 특정적 미술이 여기에 속한다. 현상학적 패러다임은 당시 주류 사조였던 모더니즘 미술의 탈맥락적 성격, 특히 무장소성에 대한 도전으로 등장했다.¹⁵⁾

-
- 14) “이러한 공간적 열망의 다양한 버전들은, 추상표현주의와 색면추상, 컴바인의 ‘플랫폼’ 미니멀리즘, 프로세스 미술, 해프닝, 환경 미술, 설치 미술, 대지 미술 등 다양한 실천들 안에서 추적될 수 있다” Miwon Kwon (2004), “Promiscuity of Space: Some Thoughts on Jessica Stockholder’s Scenographic Compositions”, *Grey Room*, No. 18, The MIT Press, p. 54.
- 15) 권미원은 장소 특정성, 즉 권미원의 용어로 현상학적 장소 특정성이 60년대 후반 70년대 초반 “미니멀리즘의 교훈으로부터 등장”(Emerging out of the lessons of minimalism)했다고 설명한다. OPAA, p. 3, 11. 하지만 엄밀하게 말해 60년대 후반 70년대 초반은 미니멀리즘의 교훈을 이어받은 포스트미니멀리즘이 등장했던 시기로, 장소 특정성은 포스트미니멀리즘과 함께 등장했다고 보는 것이 적절하다. 포스트미니멀리즘은 모더니즘 미술의 매체 특정성을 더욱 급진적으로 파괴하여 미술의 매체를 광범위하게 실험했던 일군의 포스트모더니즘 미술을 가리키며, 장소 특정적 미술을 위시하여 신체 미술, 과정 미술 등 다양한 매체를 활용한 미술이 등장하게 된 분수령이 되었다. 물론 미니멀리즘의 교훈으로부터 작품이 실제 장소와 연결되며 관람자들이 작품을 시시각각 변하는 현실의 물리적 맥락 속에서 인지할 수 있게 되었지만, 이는 아직까지 관람자와 작품 사이의 관계를 확장한 것에 머물며, 작품과 장소가 맺는 관계까지 확장시킨 것은 아니기 때문이다. 포스트미니멀리즘에 이르러 미술은 작품이라는 하나의 대상을 넘어 장소와 더욱 직접적으로 관계하게 된다. 자세한 내용은, 조주연 (2017), 『현대미술 강의 : 순수 미술의 탄생과 죽음』, 글항아리, pp. 302-336 참조. 또한, 권미원의 장소 특정성 패러다임을 분석한 가이거 역시 권미원이 장소 특정성의 기원을 1960년대의 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘의 실천들로부터 추적하고 있다고 설명한다. Jason Gaiger (2009), p. 47.

예술의 순수성과 자율성을 추구했던 모더니즘 추상 미술은 외부 세계와의 연결을 끊고 작품 내부의 형식적 관계에 대한 탐구로 침잠했다. 이에 어떤 장소에도 속하지 않게 된 모더니즘 미술은 전 세계 화이트큐브들을 아무 맥락 없이 떠돌아다니게 되었다.¹⁶⁾ 모더니즘 미술의 이런 탈맥락성에 저항하며 등장한 현상학적인 장소 특정적 미술은 주변의 물리적 환경을 의도적으로 작품에 수용하거나 장소와 결합함으로써 장소와 불가분한 관계를 맺는 전략을 취했다. 그 결과 미술은 모더니즘이 상정한 순수한 예술의 세계라는 관념적 공간으로부터 내려와 관객의 육체가 물리적으로 경험하는 현실의 시공간에 내재하는 장소(site)에 정착한다. 가령 자연 풍경과 결합하여 그 자체로 특별히 ‘표시된 장소’(marked sites)가 되었던 대지 미술(Land art) 작업들이나,¹⁷⁾ 리처드 세라(Richard Serra)의 작품 중 최초로 야외의 장소에 개입한 작품으로서 브롱크스의 거리 한복판에 설치된 <직각삼각형을 거꾸로 겹쳐 놓은 육각형 별 모양 바닥판을 에워싸기(To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted)>(1970)[도판2], 혹은 연방 광장을 위해 고안되었기에 작품을 옮기는 것이 곧 작품을 파괴하는 것으로 간주되었던 <기울어진 호(Tilted Arc)>(1981)[도판3]같은 작품들은 현상학적 장소 특정성의 전형을 보여준다.

두 번째는 70-80년대 제도비판, 개념 미술과 함께 성립한 ‘제도적’(institutional) 장소 특정성이다. 모더니즘의 탈맥락성을 비판하는 가운데 현상학적 패러다임의 관심이 작품이 속한 장소의 물리적 맥락을 탐구하는 데 있었다면, 제도적 패러다임의 관심은 이데올로기적, 제도적 맥락을 탐구하는 데 있었다. 이렇게 장소에 대한 이해는 물리적 차원뿐 아니라 사회 구성적인 차원을 포괄하게 된다. 즉, 장소는 미술관, 미술 시장, 미술 비평계 등 미술의 제작·유통·수용을 규정하고 유지하는 유무형

16) 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 이런 모더니즘 조각이 “무장소 혹은 집없음, 즉 장소의 완벽한 상실”이라 할 수 있는 부정적인 공간으로 진입했다고 설명한다. Rosalind Krauss (1979), p. 34.; 더글라스 크림프 역시 동일한 점을 지적한다. Douglas Crimp (1986), p. 43.

17) Rosalind Krauss (1979), p. 41.

의 시스템이자 사회적, 문화적 틀로도 이해되었다. 이런 실천들은 무엇보다 미술 제도를 대표하는 주체로서 미술관을 비판 대상으로 삼았다. 또한 이들은 미술의 제작·유통·수용에 관여하는 비가시적인 미술 제도의 영향력을 가시화하고, 미술 제도 역시 당대의 더 넓은 사회경제적, 정치적 관계에 연루되어 있음을 폭로하는 전략을 취했다. 일례로 마이클 애셔(Michael Asher)의 <포모나 대학 프로젝트>(1970)[도판4]는 미술 실천에서 탐구되는 장소 특정성이 현상학적 패러다임에서 제도적 패러다임으로 이행하는 양상을 잘 보여준다. 캘리포니아 클레어몬트의 포모나 대학 미술관에서 진행된 이 작품에서 애셔는 미술관의 출입구를 제거하고 미술관 내부에 백색의 가벽을 세워 직사각형의 전시실을 대각선으로 가로지르는 형태의 또 다른 내부 공간을 만들었다. 여기서 관객은 미술관 입구부터 전시실 안까지 곧바로 연결된 사각형의 통로를 따라 재구조화된 미술관이라는 장소 자체를 작품으로 경험한다. 때문에 관객이 움직이는 과정에서 시시각각 변화하는 빛과 공간감 같은 감각적인 장소 경험이 작품에 대한 경험에서 전면으로 부각된다. 그런데 작품에 대한 경험과 이로부터 발생하는 의의는 물리적인 차원에서 그치지 않는다. 관객과 작품의 관계를 장소로까지 확장하는 과정에서 드러난 미술관이라는 장소의 물질적인 조건과 함께, 그것이 암묵적으로 기반하고 있던 비물질적인 조건, 즉 어떤 대상을 미술로 만드는 하나의 제도로서 미술관이 가져 온 특권이나 이데올로기적 전제, 사회적 조건들이 함께 드러났기 때문이다.¹⁸⁾ 말하자면 애셔는 작품 외에는 아무것도 존재하지 않는다고 여겨졌던 미술관의 화이트 큐브라는 공간적 조건을 극대화함으로써 역설적으로 화이트 큐브에 아무것도 존재하지 않았던 것이 아니었음을 확인시켜 준 것이다.¹⁹⁾

18) “<포모나 대학 프로젝트>는 특정 장소(이 경우는 미술관)의 물리적 경계에 맞추어 제작되었으므로 장소 특정적인 작업이다. 그런데 이런 작업도 대지 미술처럼 물리적 장소를 그 자체로 긍정하는가? 그렇지 않다. 애셔의 프로젝트는 그것이 개입한 장소에 암암리에 전제된 가정과 특권들, 즉 “공리적 구조”를 드러내고, 더 중요하게는, 아무런 의심 없이 통하는 그 구조의 근거를 의문시하는 방식으로 장소와 관계를 맺는다. 따라서 애셔의 작업은 제도 비판을 예견하는 장소 특정적 작업이라고 하겠다.” 조주연 (2017), p. 333.

세 번째는 90년대 이후 급증한 행동주의 미술, 공공 미술 등 ‘사회 참여적인’ 미술의 흐름 속에서 성립한 ‘담론적’(discursive) 장소 특정성이다. 여기서 작품이 장소에 특정적이라는 것은 장소를 구성하는 의미 체계, 즉 장소에서 통용되는 이슈나 담론에도 특정적이라는 것을 뜻한다. 제도적 패러다임의 실천들의 비판의 초점이 주로 미술관으로 대표되는 미술계의 문제에 맞춰져 있었다면, 90년대 이후 최근의 장소 특정적인 혹은 ‘장소 지향적인’(site-oriented) 실천들은 이제껏 미술과 비미술 사이에 설정되어 있던 경계에 도전하면서, 현실의 광범위한 사회정치적 문제들로 비판 대상을 확대했다. 이들은 미술을 통해 지역 사회의 문제에 적극 참여하면서, 미술을 보다 직접적으로 사회적인 영역 안으로 통합시키려는 문제의식을 공유했다. 이러한 배경에서, 담론적 패러다임의 실천들이 활용하는 장소의 의미는 크게 확장된다. 특히, 이런 실천들에서 장소는 광범위한 사회적 이슈를 포괄하는 담론과 지식의 영역으로 이해된다. 즉, 미술이 참여하는 장소는 비단 미술관 밖의 공공장소, 시장 같은 일상의 장소들에서 인터넷 같은 미디어 공간까지 확장된 것뿐만 아니라, 광범위한 학제적 영역과 대중문화, 시민운동 등과 영향을 주고받는 담론의 영역까지 포괄하게 된다. 이러한 담론적 패러다임에서는 장소를 물리적 장소나 제도적 장소에 국한되지 않는 것으로 보는 것에서 나아가 작품이 장소의 실제적 혹은 제도적 차원과 맺는 관계 모두 궁극적으로 담론적 차원에 부차적인 것(subordinate to)으로 간주한다.(OPAA, 26)²⁰⁾

19) 애셔의 장소 특정적 실천에서 드러나는 제도 비판적 경향은 로스 앤젤레스의 클레어 코플리 갤러리(Claire Copley Gallery)에서 진행된 <무제(Untitled)>(1974) 설치 작업에서도 뚜렷이 드러난다. 이 작품에서 애셔는 텅 빈 전시 장소와 함께 보통은 전시실 뒤쪽에 눈에 띄지 않게 위치하는 미술관의 사무 공간과 심지어 그곳에서 일하고 있는 사람들을 병치했고 전시에 쓰고 남은 비품들을 그대로 노출시켰다.

20) 이런 특성으로 말미암아 담론적 장소 특정성을 비판하는 이들도 존재한다. 가령, 영국의 미학자 제이슨 가이거는 권미원이 설명하는 장소 특정성의 담론화의 흐름을 장소 특정적 미술에서의 ‘장소 개념의 소멸이나 빈약화’로 지칭하며 비판적으로 고찰한다. 가이거에 따르면, 무엇보다 문제는 권미원이 장소를 담론으로 제시하는데 있다. 담론처럼 형태 없는 모호한 개념으로 구축한 장소 특정성의 패러다임은 첫째, 개념의 적법한 사용을 넘어 장소라는 용어를 무용화하며 둘째, 다른 장소 특정성의 패러다임들의 개념적 고정

또한 작품은 대개 프로젝트 형태로 제작된다.²¹⁾ 여기서 장소는 작품에

점을 위협하고 논의의 일관성을 약화시킨다는 것이다. 담론을 다루는 것은 거의 모든 미술에 해당되기 때문이다. 특히 이는 권미원의 논의 안에서 제도적, 담론적 장소의 구분이 모호한 문제로 나타난다. 이를테면, 권미원이 제도적 패러다임의 예시로 제시한 유켈레스와 하케는 작품에서 미술 제도의 문제에 기반 하면서도 비-예술적 문제, 즉 담론적 문제를 다루고 있으며, 작품에서 담론적 패러다임의 예시로 제시한 프레드 윌슨 역시 여전히 미술계의 맥락에서 작업한다는 것이다. 가이거는 제도적, 담론적 장소가 미술계를 경계로 구분된다는 권미원의 주장을 반박하며, 이는 해석의 문제라고 본다. 가이거는 권미원이 장소 특정성의 계보 안에서 모더니즘 이후 미니멀리즘부터 사회 참여적인 프로젝트 기반 실천에 이르는 동시대 미술의 변화와, 장소 개념의 불안정성을 포착해낸 것은 동의하지만, 이를 담론적 장소로 설명하는 것에는 동의하지 않는다. 이에 대한 대안으로 가이거는 포스트모더니즘 이후, 동시대 장소 특정적 미술의 흐름을 ‘모더니즘적 미적 자율성에 대한 저항의 흐름’으로 파악할 것을 주장하고 그것을 동시대 미술이 사회적으로 참여할 수 있게 된 분기점으로 설명한다. Jason Gaiger (2009), pp. 51-54. 본고는 담론적 장소 특정성의 추상성이나, 장소 특정성의 계보를 탈 모더니즘이라는 더 큰 흐름에서 조망해야 한다는 가이거의 주장에는 일견 동의하지만, 장소 특정적 미술이라는 특정한 미술의 경향을 ‘모더니즘적 미적 자율성에 대한 저항의 흐름’이라는 훨씬 포괄적이고 성긴 개념으로 이론화하는 가이거의 논의는 수긍하지 않는다. 가이거의 논의는 분명하게 장소라는 핵심 개념을 중심으로 나타났던 장소 특정적 실천들의 세부적인 변화들을 도리어 포착할 수 없게 만들기 때문이다. 또한 가이거도 지적한 바, 장소 특정적 미술은 동시대 미술의 여러 장르를 가로지르며 저마다 상이한 양상으로 전개되었기에, 장소 특정적 미술에 대한 연구에서는 이를 고려한 보다 구체적이고 미시적인 분석 작업이 더욱 필요해 보인다. 그리고 이러한 작업은 동시대 미술 현장에서 나타난 장소 특정적 미술의 경향을 폭넓게 조망하는 가운데 이러한 실천들 사이에서 활용된 장소 개념의 변화를 체계적으로 분석했던 권미원이 시도한 바이기도 하다.

- 21) 미술사학자 클레어 비숍(Claire Bishop)은 1990년대 이후 미술 실천에서 나타난 주요한 변화 중 하나로 미술 작품의 형태가 오브제 중심의 예술 작품(work)에서 프로젝트(project) 형태로 전환한 것을 꼽는다. 비숍에 따르면, 프로젝트는 원래 60년대 후반 개념 미술가들에 의해 쓰였던 용어로, 미술 작품을 위한 제안(a proposal)을 의미했으나, 완결된 오브제 형태의 작품을 대체하고자 했던 미술가들에 의해 열린 결말, 포스트 스튜디오, 연구 기반, 사회적 과정, 형식에 있어서 시간에 구애받지 않으며 변형 가능성을 특징으로 하는 작품의 형식을 나타내는 용어로 자리 잡았다. “1990년대 이후로, 프로젝트는 미술의 많은 유형들 즉, 협업적 실천, 자기-조직적 행동주의 그룹, 초학제적 연구, 참여적이고 사회 개입적인 미술, 실험적 큐레이팅 등을 포괄하는 상위의 개념이 되었다.” Claire Bishop (2012), *Artificial Hells: Participatory art and the Politics of Spectatorship*, Verso, pp. 193-194.

선재하는 조건이 아니라 작품에 의해 만들어지는 내용이며, 작품은 기존 담론에 수렴됨으로써 검증된다.(OPAA, 26) 미술가들은 이처럼 확장된 장소 개념을 활용하여 다양한 형태의 미술 프로젝트를 수행했다. 가령, 마크 디온(Mark Dion)의 <열대 자연에 대해서(On Tropical Nature)>(1991)[도판5]에서는 장소에 대한 다양한 정의가 동시에 작동한다. 첫 번째 장소는 디온이 야영을 하며 각종 자연물들의 표본을 채집한 베네수엘라 오리노코 강 일대의 열대우림이다. 두 번째 장소는 표본들이 전시된 베네수엘라 살라 멘도사의 갤러리이다. 세 번째 장소는 다른 그룹전에서 디온의 전시를 재맥락화한 전시 기획의 틀(the curatorial framework)이며, 마지막 장소는 자연과 글로벌 환경 위기에 관한 담론 영역이었다. 특히 이 담론적 장소는 앞선 모든 장소들뿐 아니라 디온의 다른 프로젝트들 역시 속하는 장소로서, 디온이 작품 활동을 통해 지속적으로 관계하고자 했던 핵심적인 장소였다.

권미원은 ‘장소의 담론화’와 관련하여 두 가지를 강조한다. 첫째, 장소가 담론화 되었다고 해서 특정한 입지나 제도 같은 장소의 실제적인 차원이 더 이상 중요하게 고려되지 않는다는 것은 아니다. 애초에 장소 특정적인 실천은 실제 장소의 입지적, 제도적 환경에서 기인하는 상황들 없이는 생각될 수도, 수행될 수도 없기 때문이다. 하지만 둘째, 그럼에도 분명한 것은 최근의 장소 특정적 실천들의 주요 장소(primary site)는 장소의 실제적인 차원에 종속되지 않는다는 점이다.²²⁾ 즉, 장소 특정적 실천에서 행동과 개입이 일어나는 실제적 차원의 장소(물리적 장소)와 담

22) 이러한 경향은 에이즈 행동주의 미술가 집단 그랜 퓨리(Gran Fury)의 구성원이었던 미술가 존 린텔(John Lindell)의 언급에서도 드러난다. 린텔은 “흥미로운 것은 [장소 특정적 프로젝트에서] 주요 장소(the primary site)는 더 이상 물리적인 장소(the physical site)가 아니라는 것이다.”라고 언급한다. 린텔에 따르면, “그것[주요 장소]은 사건(the event)이고 그 장소를 둘러싼 모든 것이다. (...) 그랜 퓨리의 경우, 1990년 베니스 비엔날레에서의 실제 작업은 작품이 아니었다. 그것은 실제 미술관 방문객들보다 훨씬 거대한 관객이었던, 우리에게 대한 국내 언론의 보도였다. 미술가들은 실제 장소(the real site)로서의 프로젝트를 둘러싼 짐을 유연하게 처리할 수 있는 것처럼 보이며, 최초의/물리적인 프로젝트는 단지 [작품의] 최초 시발점의 역할을 하는 것으로 보인다.” Hal Foster *et al.* (eds.) (1994), “On Site Specificity”, *Documents*, pp. 14-15.

론적인 효과와 수용이 일어나는 장소(담론적 장소)는 관계가 긴밀하고 연속적으로 보일지라도 명백히 분리되어 있다. 예를 들어, <기울어진 호>에서 리처드 세라가 개입한 장소와 개입의 효과가 기대되었던 장소는 모두 동일한 연방 광장이었다. 하지만 디온의 <열대 자연에 대해서>에서, 개입의 장소는 열대우림이었지만 효과와 수용의 장소는 자연에 관한 담론 영역이었다. 전자는 후자의 물질적, 영감적 원천으로 작용하지만, 분명 양자의 관계는 물리적으로 귀속된 지표적인(indexical) 관계를 유지하지 않는다.(OPAA, 29)

이상과 같이 세 가지 패러다임을 통해 장소 특정적 미술의 흐름을 추적함으로써 권미원이 도출하는 잠정적인 결론은 담론적 장소 특정성에 이르러 미술 영역에서 장소의 정의가 물리적 근거를 가진 고정된 실제적 입지로부터 유동적인 가상의 ‘담론적 벡터’(discursive vector)로 변형되었다는 것이다.(OPAA, 29-30) 이와 함께 강조되는 것은 세 가지 패러다임이 시기적 흐름에 따라 도식화된 것은 사실이지만 이는 단선적인 역사적 발전이나 연대기적으로 침범될 수 없는 구획은 아니라는 점이다. 동시대 미술 현장을 고려할 때, 이 패러다임들은 최근의 장소 특정적 실천들의 다양한 양태를 설명하는 경쟁적인 정의들로서 한 프로젝트 내에서 동시다발적으로 나타나기도 한다. 그럼에도 간과할 수 없는 사실은 오늘날의 장소 특정적 실천에서 장소에 대한 해석이 사전적 의미에서 벗어나 개념적으로 크게 확장되었다는 것이다.(OPAA, 30) 장소가 담론화되는 현상과 함께, 장소 특정적 실천들은 실제 장소로부터 풀려나(unhinged) 자유로워진다. 이는 크게 두 가지를 의미한다. 먼저 말 그대로 장소 특정적인 미술 작품이 실제 장소에 물리적으로 귀속되지 않는다는 것을 뜻한다. 다음으로 장소 자체가 은유적인 의미에서 개념적, 담론적으로 확장된다는 것을 뜻한다. 실제 장소에 정박함으로써 시작되었던 장소 특정적 미술은 부동성이라는 닛을 거둬들이고 다시 여러 장소를 떠돌아다니기(circulating) 시작한다. 이처럼 자유로워진 담론적 장소 특정성은 미술 실천 영역에서 다양하게 활용되며 변형된다.

이에 대한 권미원의 평가는 양가적이다. 한편으로, 담론화된 장소 특

정성에 기반한 미술 실천이 다시 실제 장소로부터 자유로워진 것은 오늘날의 장소 특정적 미술에 제기되는 비판과 모순의 원인으로 지적된다. 한때 장소 특정적 미술이 작품의 부동성을 주장함으로써 미술 작품이 상품으로 유통되는 상황에 저항했다면, 최근의 유동적인 장소 특정적 실천들은 이런 저항의 수단을 포기하며 다시 자본주의적 질서와 동화되는 경향을 보이기 때문이다. 하지만 다른 한편, 장소 특정성의 담론화는 최근의 비판적인 미술 실천이 사회정치적 문제에 개입할 수 있는 개념적 수단이자 도약이 되기도 한다. 가령, 미술의 공공성이나 사회적 참여, 지역과의 협업을 고민하는 최근의 장소 특정적 실천들은 장소를 억압된 민족의 역사나 공동체와 연결하는 등 장소 이상의 것으로 개념화하는 방식을 통해 동시대의 사회정치적 구조에 관여한다. 그러나 권미원에 따르면, 이러한 흐름들은 모두 한계에 부딪힌다. 따라서 본고는 담론적 장소 특정성의 변화에서 비롯된 장소 특정적 미술의 문제적 귀결을 ‘장소 상실’과 ‘장소 귀속’으로 나누어 살펴볼 것이다. 다음 절에서는 먼저 장소 특정적 실천들이 이동하며 상품화된 결과로 나타난 ‘장소 상실’을 살펴본다.

2. ‘장소 상실’: 장소 특정적 미술의 이동과 상품화

프레드 윌슨(Fred Wilson)의 <박물관 채굴하기(Mining the Museum)>(1992)[도판6]는 볼티모어의 매릴랜드 역사협회에 보관되어 있던 영구 소장품들을 한시적으로 재배치하는 장소 특정적 프로젝트였다. 미술계와 대중매체 모두에서 높은 평을 받으며 흥행에 성공했던 이 프로젝트는 이후 시애틀 미술관의 요청을 받아 거의 다르지 않은 구조로 다시 수행되었다. 그러나 시애틀에서 반복된 프로젝트는 볼티모어 프로젝트의 흥행에 크게 못 미치는 결과를 거두었다. 권미원은 이런 결과는 그 자체로 유사한 구조의 장소 특정적 프로젝트가 장소만 바뀌어서 반복되는 방식이 그 프로젝트가 활용하는 비판의 방식들까지도 기계적이고 특

정 없는 것으로 전략하게 만든다는 사실을 증명한다고 지적한다.(OPAA, 47)²³⁾ 그리고 이는 프로젝트가 수행되는 장소들 또한 비슷비슷하게 만드는 결과를 낳는다. 여기서 주목해야 할 점은 이러한 실천들이 너무나도 쉽게 미술관 혹은 미술관이 속한 지역을 홍보하는 장치로 활용된다는 점이다. 그 결과, 작품이 담는 비판성 역시 비판을 수행하는 미술가와 더불어 하나의 볼거리 내지는 관광 상품이 된다.

담론적으로 확장된 장소 특정성과 함께 장소 특정적 미술이 다다른 첫 번째 문제적 귀결은 ‘장소 상실’(loss of place)이다. 이는 삶과 연결된 ‘의미 있는’ 장소가 사라졌다는 것을 뜻한다. 구체적으로, 장소 특정적 미술에서의 ‘장소 상실’은 권미원이 말하는 ‘한 장소 다음에 또 한 장소’(one place after another)가 오는 의미 없는 장소의 시리즈, 즉 고유함과 특정성이 삭제된 장소들의 수열적인 나열을 의미한다. 오늘날 장소 특정적 프로젝트를 수행하는 미술가들은 전 세계 미술 네트워크의 다양한 현장에서 프로젝트를 맡아 달라는 의뢰를 받아 작품을 제작한다. 그런데 많은 경우, 미술가들은 자신의 트레이드 마크 같은 장소 특정적 프로젝트를 여러 도시에서 반복적으로 진행한다. 이렇게 해서 만들어지는 것은 비슷한 방식으로 특별해진 장소의 시리즈이다. 역설적인 것은 ‘장소 상실’이 대부분 장소를 차별화하고 장소에 고유함을 부여하려는 목적 아래 양산된다는 점이다. 실제로 ‘장소 상실’을 초래하는 대표적인 현상은 장소 특정적 미술을 장소 차별화의 수단으로 이용하는 장소 특정적 미술

23) 제임스 마이어(James Meyer) 역시 월슨의 프로젝트가 비평가들로부터 비슷한 인류학적 조사 방식을 반복했다고 비판 받았던 점을 언급한다. “볼티모어에 있는 메릴랜드 역사 협회에서 진행한 프레드 월슨의 유명한 설치작업 <박물관 채굴하기>(1992-93)는 과거 인종차별적이었던 볼티모어의 과거에 대한 빼어난 논평이었다. 이 전시를 준비하면서, 월슨은 오직 특정 기관의 공예품과 갤러리들만을 활용했다. 대중 매체들로부터 극찬을 받았던 <박물관 채굴하기>는 비평가들에게 비판을 받았는데, 이 비평가들은 월슨의 전시가 인류학적 분석 방법의 관습들을 반복한 것이라고 주장했다.(지역 기관의 초청을 받은, 외부의 연구자가, 장소를 대략적으로 방문하고, 정보를 수집하여, 결과를 제시하고, 떠나는 것이다)” James Meyer (2000a), “The Functional Site: or The Transformation of Site Specificity”, *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art* (Erika Suderburg, ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 28.

의 상품화 현상이다. 이 절에서는 장소 특정적 미술이 이동하며 상품화되는 현상을 중심으로 ‘장소 상실’을 고찰할 것이다. 더불어, 장소 특정적 미술의 이동의 토대가 되는 미술의 제도적 변화들을 살펴볼 것이다.

장소 특정적 미술의 상품화는 주로 미술 작품이 장소를 홍보하는 광고와 같은 역할을 맡는 방식으로 이루어진다. 이를테면, 어떤 특정한 장소를 고유한 역사와 정체성을 간직한 진정한 가치를 경험할 수 있는 곳으로 널리 알리고자 하는 도시, 정부기관, 문화 단체의 의도 아래, 장소 특정적 미술은 해당 장소의 진정성(authenticity)과 유일무이함(uniqueness)에 대한 감각을 만들어 내는 역할을 맡는다.(OPAA, 53-54) 권미원에 따르면, 이처럼 장소 특정적 미술이 장소의 특정성이나 진정성을 강조하기 위해 활용되는 방식은 경제적 이윤을 위해 인위적인 차이의 생산과 소비를 필요로 하는 동시대의 사회경제적 상황을 고려할 때, 작품을 둘러싼 이해관계를 만족시키기 위해 장소의 특정한 사회적 역사적 차원을 이용하는 것으로 해석될 수 있다.(OPAA, 53) 말하자면, 장소 특정성은 전지구적으로 통합된 사회경제적 구조 안에서 세계 도시들의 모습이 균등해지는 오늘날, 차별화되고 매력적인 도시 이미지를 구축함으로써 도시의 경쟁력을 제고하고자 하는 ‘장소 차별화’ 수요와 맞물려, 장소에 독특한 지역 정체성을 제공하는 수단으로 동원된다는 것이다.²⁴⁾

물론 장소 특정적 미술은 특정 장소의 독특한 의미나 역사를 탐구하는 가운데, 그 장소에서 억압되고 소외된 집단이나 사회 문제 같은 ‘비주류’의 장소들을 재발견하는 역할을 할 수도 있다.(OPAA, 53) 하지만 많은 경우 그러한 탐구는 작품의 주제적 폭을 확장하려는 작가의 욕구뿐만

24) 권미원은 도시 이론가 케빈 로빈스(Kevin Robins)를 인용하며, 도시들의 모습이 천편일률화 되고 뚜렷한 정체성이 희미해지는 ‘장소 동질화’ 현상으로 말미암아, 도시의 차별성을 위해 홍보와 마케팅 전문가를 기용하는 일이 점점 필수화 되었다는 점을 지적한다. 로빈스에 따르면, 이런 현상은 도시의 이미지를 만들고 홍보하는 도시 브랜드화의 주요 매체가 건축과 도시계획 같은 하드웨어 중심의 매체에서 마케팅과 홍보 같은 소프트웨어 중심의 매체로 교체되는 흐름과도 궤를 함께한다. OPAA, p. 54. ; Kevin Robins (1993), “Prisoners of the City: Whatever Can a Postmodern City Be?”, *Space and place : Theories of identity and location* (Carter, E., Donald, J., & Squires, J. ed.), Lawrence & Wishart, p. 306.

아니라, 미술관 혹은 도시의 재정적 필요를 충족시키기 위한 수단으로 활용된다. 헬 포스터(Hal Foster)는 장소 특징적인 작업이 장소의 재활성화라는 목적에서 이루어지는 경우에도 경제 개발 논리로 활용될 수 있음을 지적한다. 그리고 이런 경우 장소의 고유함은 장소 마케팅 전략을 위한 피상적인 형식으로만 남게 된다고 덧붙인다. 개발의 논리는 실제로는 장소의 고유성을 잠식하면서도 경제적 이윤을 위해 장소의 고유한 특질을 필요로 하기 때문이다.²⁵⁾ 마찬가지로 권미원은 “장소 특정적 미술은 장소의 고유함을 표현하거나 소생시킨다는 명분 아래, 장소를 상품화하고 시리즈화 하여 [오히려] 장소가 갖는 차이들을 삭제하는 것을 촉진하는데 동원될 수 있다.”고 지적한다.(OPAA, 55) 이런 실천들은 원래의 취지와는 달리 결과적으로는 장소의 동질화에 일조함으로써 장소에 실재하는 특정성과 고유함을 지워 버리는 결과를 낳는다.

실제로, 고유한 정체성을 필요로 하는 도시들이 장소 특정적 프로젝트로 유명한 미술가에게 작품을 의뢰하여 장소에 독특한 차별적 특징을 부여하고자 했던 사례들을 어렵지 않게 찾을 수 있다. 그런데 이런 실천들의 기저에는 장소 특정적 미술의 상품화를 가능케 하는 몇 가지 전제가 존재한다. 권미원은 대표적으로 두 가지를 지적한다. 첫째는, “작가를 특권을 가진 독창성의 원천”으로 보는 사고이며, 둘째는 “장소를 고유한 정체성을 담지하는 보고(locus)로 보는 관습적인 믿음”이다.(OPAA, 55) 이러한 전제는 서로를 보충해 주는 방식으로 결합한다. 먼저, 이러한 실천에서는 저자가 작품의 의미의 중심으로 부상한다. 여기서 작가는 특별한 정체성을 지니며 또한 그것을 부여할 수도 있는 창조적인 주체로 상정되고, 특정 장소와 만나 독특한 조합을 이루며 ‘유일무이한 장소 정체

25) “장소 특징적인 작업은 이러한 비공간들(nonspaces)을 다시 특정하게 보이도록 하는 데에, 즉 그것들을 추상적인 공간이 아니라 역사적 그리고/또는 문화적 견지에서 근거를 가지고 있는 장소로 다시 고치는 데에 이용될 수 있다. 지역적인 것과 일상적인 것이 문화로서는 살해되었으면서도, 시물라크럼으로서, 즉 어떤 공원의 “테마”나 쇼핑센터의 “이야기”로서 되살아날 수 있으며, 장소 특징적인 작업이 지역적인 것과 일상적인 것의 이러한 좀비화, 다시 말해 장소 특징적인 것의 디즈니 식 버전에 말려들 수 있다는 것이다.” 헬 포스터 (조주연 역, 2003), 「민족지학자로서의 미술가」, 『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, p. 305.

성'이라는 시너지 효과를 창출한다. 또한 장소는 '진정한 경험과 일관된 정체성의 보고'와 같은, 특별하고 진정성 있는 곳으로 상정된다.²⁶⁾

한편, 이 같은 믿음들의 등장은 무엇보다 장소 특정적인 미술 작품의 제작 형태가 장소 특정성의 담론화와 함께 오브제 중심에서 프로젝트 중심으로 이행한 것과 관련한다.²⁷⁾ 이와 더불어 장소 특정적 미술에서 유동성이 증가하며 작품과 작가 모두 자유롭게 이동하는 현상이 나타난다.²⁸⁾ 말하자면, 이런 현상은 대략 다음과 같은 구조에서 기인한다. 첫째,

-
- 26) 권미원은 이러한 예로, 독립 큐레이터 매리 제인 제이콥(Mary Jane Jacob)이 기획한 장소 특정적 전시인 《과거와 함께하는 장소들(Places with a Past)》(1991)을 든다. 제이콥에 따르면, 이 전시의 주요 장소인 찰스턴(Charleston)은 전시의 단순한 배경이 아닌 “작품과 관객을 연결하는 다리”로서, 미술과 장소의 사회적이고 역사적인 차원 사이의 대화를 위해 풍요롭고 의미 있는 맥락을 제공하는 “비옥한 토양”이다. OPAA, pp. 52-53.
- 27) 권미원은 ‘담론적 장소가 주제화’(the thematization)됨에 따라, 장소 특정적 미술에서 ‘저자의 귀환’이 일어났다고 본다. 말하자면, 장소 특정적 실천에서 담론화된 장소 개념이 장소와 관련한 역사, 이슈 등 작품의 주제로 다양하게 활용되는 양상과 함께, 작품의 의미를 결정하는 중심으로 작가의 역할이 다시 중요해졌다는 것이다. 또한, 여러 장소에서 이루어지는 장소 특정적인 프로젝트에서 의미가 생성되는 연결고리는 무엇보다도 작가의 이동과 의사결정에 의해 구축되기 때문에, 프로젝트의 완성도 또한 필연적으로 작가를 중심으로 만들어지게 된다. 즉, 작품에서 유목적인 서사를 구성하는 실제 장소와 담론적 장소 사이의 복잡한 조율이 작가로 하여금 ‘화자이자 주인공’(narrator-protagonist)이 되도록 요구한다는 것이다. OPAA, p. 51.
- 28) 권미원에 따르면, 또 다른 의미에서 장소 특정적 미술 작품이 이동하는 현상은 이미 일어나고 있었다. 이는 미술계의 제도적 관행과 관련한다. 애초 장소 특정적 미술 작품의 특성상, 작품과 관련한 아카이빙 자료들은 미술관을 순회하며 전시되어 왔다. 초기의 현상학적인 장소 특정적 미술의 경우, 제한된 시간과 장소 안에서만 경험 가능했고 작품의 원본이 영구히 유지될 수 없었기 때문에 작품의 보존과 전시를 위해서는 반드시 기록 작업이 동반되어야 했기 때문이다. 그런데 이후 현상학적인 장소 특정적 미술에 대한 미술사적, 경제적 평가가 이루어지고 장소 특정적 미술이 제도권으로 진입하는 과정에서, 장소와 결합되어 수집과 이동이 불가능하다고 여겨졌던 장소 특정적 미술 작품까지도 오브제로 재생산되어 대형 전시나 회고전에서 다시 등장하게 된다. 그러나 다시 미술 오브제가 되어, ‘지금, 여기’라는 시공간적인 장소 특정성이 삭제된 장소 특정적 미술은 비판의 수행이 아닌, 비판성의 재현으로 취급되기에 이른다. 이는 권미원이 말하는 ‘장소의 소멸’(disappearance of the site)로, 장소 특정적인 실천이 실제 장소의 물리적 맥락과 단절되었다는 의미를 나타낸다. OPAA, p. 33-38.

프로젝트 형태의 장소 특정적 미술은 실재하는 장소에 고정되거나 귀속되지 않는 가변적이고 이동 가능한 작품이 된다. 둘째, 프로젝트를 수행하는 작가 역시 이동한다. 셋째, 장소를 담론적인 서사의 영역으로 확장시키며 다양하게 활용하는 장소 특정적 프로젝트들에 대한 미술계의 관심과 수요가 증가함에 따라, 미술가들이 전 세계를 이동하며 여러 도시와 미술 기관들로부터 의뢰받은 프로젝트를 수행하는 작품 제작의 형태가 보편화된다. 이런 구조 하에서 작가는 해당 장소를 방문하거나 그곳에 머무르면서 특정 장소에 대해 탐구한다. 또한 작품을 의뢰한 기관과 협의하면서 다양한 방식으로 장소를 작품에 끌어들인다. 그리고 이러한 작품 제작 방식이 여러 곳에서 반복된다. 한편, 이처럼 유동성이 증가한 프로젝트 형태의 실천에서는 대체로 물리적 오브제 형태의 작품이 부재한다. 이에 따라 작가의 작품 제작 스타일이나 작가 고유의 제스처를 알아보는 것이 거의 불가능해진다. 때문에, 작가의 현전이 작품의 실행과 전시, 순환, 의미 생산을 결정하는 주요 조건으로 부상한다.(OPAA, 47) 그리고 작품 대신 작가가 하나의 브랜드가 되어 작품을 대표하는 역전 현상이 일어난다. 이런 장소 특정적 실천에서는 작가의 특징적인 작업 방식이 갖는 ‘퍼포먼스적인’ 측면이 강조되고 반복된다.²⁹⁾ 또한, 같은 이유에서 작품의 진정성, 독창성(originality), 고유성(singularity)과 같은 과거 물리적 오브제 작품이 보증하던 가치들을 장소가 보증하게 된다.³⁰⁾

29) 장소 특정적 미술을 퍼포먼스라는 측면을 중심으로 고찰한 시도로 닉 케이의 저서가 있다. Kaye, Nick (2000), *Site-specific Art : Performance, Place, and Documentation*, Routledge, p. 3. 권미원 역시 최근의 장소 특정적 프로젝트들의 작업 방식을 퍼포먼스 미술이라는 계보에 따라 지도화할 수 있다고 설명한다. OPAA, p. 176(주13).

30) 이는 헬 포스터에게서도 지적되는 부분이다. 포스터에 따르면, 장소 특정적 미술에서 “포스트모더니즘 미술에서 금기시되는 진품성, 독창성, 특이성 같은 가치들은 미술가들에게 부각 또는 장식이 의뢰되는 장소들의 속성들로서 복귀할 수 있다. 이러한 복귀 그 자체에는 잘못된 것이 전혀 없지만, 그러나 후원자들은 이러한 속성들을 바로 개발을 위해 장소화된(sited) 가치들로 간주할지도 모른다.” 포스터는 이러한 장소 특정적 미술 실천의 사례로, 《42번가 미술 프로젝트(The 42nd Street Art Project)》(1994)를 든다. 자세한 논의는 다음을 참조. 헬 포스터 (조주연 역, 2003), 「민족지학자로서의 미술가」, 『실재의 귀환』, 경성대학교출판부, pp. 305-306.

즉, 장소 특정적인 프로젝트의 독창성, 진정성 같은 가치는 장소로 이동하여 장소에서 찾아지게 된다. 그것은 작가가 프로젝트를 통해 특정 장소와 맺는 관계나 협업으로부터 발굴해 내거나 혹은 부여하는 것으로 상정된다.³¹⁾

권미원에 따르면, 이처럼 장소 특정적 미술이 프로젝트 형태로 변화하며 이동하는 현상은 미술 작품의 생산과 유통을 둘러싼 구조의 변화와 궤를 함께한다. 오늘날 생산과 노동의 관계를 대표적으로 상징하는 ‘상품’의 본성은 물건을 제조하는 영역이 아니라, 서비스와 매니지먼트 산업의 영역 안에서 정의된다. 이와 동형적으로, 장소 특정적 미술을 포함한 오늘날의 미술 작품의 형태는 특수하고 심미적인 오브제에서, ‘비판적-예술적 서비스’로 이행하는 양상을 보인다. 또한 미술가의 역할 역시 작품을 제작하는 것에서 문화예술적인 서비스를 공급하는 것으로 변화한다. 실제로 많은 장소 특정적인 프로젝트에서 미술가들은 “협상하고, 조정하고, 타협하고, 조사하고, 홍보하고, 조직하며, 인터뷰하는 등” 프로젝트를 계획·실행하는 큐레이터나 디렉터 같은 행정가, 기획자, 교육자, 코디네이터로서의 역할을 수행한다.(OPAA, 51) 권미원은 이러한 미술가의 작업 방식을 유사 ‘세일즈맨의 모델’로 파악한다.(OPAA, 175) 이는 고정된 지점에 묶여 있기보다는 상품의 유통과 홍보를 위해 계속해서 여행해야만 하는 노동 모델이다. “만약 미술가가 성공적으로 프로젝트를 이끌었다면, 그는 종종 동시에 한 개 이상의 장소 특정적 프로젝트를 수행하면서, 프리랜서로 끊임없이 여행하게 될 것이다. 게스트, 여행자, 모험가, 객원 비평가, 혹은 유사 민족지학자의 모습으로 (...) 전 세계를 여행하면서 말이다.”(OPAA, 46)

보통 이러한 조건에서 이루어진 장소 특정적 프로젝트는 해당 장소에 일시적으로 배치되는데, 그 의미가 변경되거나 조정되지 않은 채로 동일

31) 때문에 이러한 장소들이 작가의 정체성과도 연결되어 있다는 오인이 생겨나기도 한다. 작품이 수행하는 비판의 정당성 또한 작가가 해당 장소의 역사, 담론, 정체성 등과 개인적으로 밀접한 정도에 따라 판단되며, 심지어 이러한 밀접함의 정도가 작가의 전문성으로 치환되는 현상이 나타난다. OPAA, p. 51. 이에 대한 논의는 다음 절에서 자세히 살펴본다.

한 프로젝트가 여타의 장소에 재등장하는 것은 분명 부적절한 일이다. 왜냐하면 그 프로젝트는 고유한 지리적, 시기적 상황들의 조합에 의해 규정된 것이기 때문이고, 동시에 예측 불가능한 장소의 현장(on-site)의 관계들에 의존하기 때문이다. 한때 장소 특정적 프로젝트는 미술 오브제가 상품으로 유통되는 상황에 저항하기 위한 한 가지 가능성처럼 여겨지기도 했다. 그러나 실제로는 이러한 실천들은 상품화를 피하지 못하며, 심지어 미술의 상품화 문제를 더 심화시키는 결과를 낳는다.(OPAA, 46)

앞서 살펴본 것처럼, 이동 가능해진 장소 특정적 미술은 전 세계적으로 도시들의 모습이 균일해지는 ‘장소 동질화’ 현상에 맞서, 장소를 차별화하기 위한 수단으로 여러 곳에서 동원된다. 여기서 장소 특정적인 미술은 장소를 특별하게 만들고 홍보하기 위한 광고 상품처럼 활용된다. 또한, 이러한 방식으로 특별해진 장소 역시 지역의 경제적 이윤을 위해 복무하는 하나의 상품이 된다. 때문에 많은 경우 장소의 고유한 특성을 발굴하거나 장소를 재활성화 시킨다는 명목으로 반복되는 장소 특정적 프로젝트에서는 해당 지역이나 장소에 실재하는 고유한 특질들이 사실상 도외시되거나 피상적이고 상업적인 형식, 공허한 수사로만 남게 된다. 이에 따라, 이런 장소 특정적인 프로젝트들에서 현실의 삶과의 관계 속에서 고유한 차원이 유지되는 ‘의미 있는’ 장소는 상실된다.

3. ‘장소 귀속’: 공동체 기반 미술과 장소, 미술가의 유착

<텔레 베신다리오(Tele-Vecindario)>(1993)[도판7]는 원래 청소년들의 교육을 위해 고안된 프로그램으로, 시카고 출신 미술가 이니고 망글라노-오발(Inigo Manglano-Ovalle)이 시카고 구도심 지역의 10대 청소년들로 구성된 공동체, 웨스트타운 베키노스 비디오 채널(the Westtown Vecinos Video Channel)과 스트리트 레벨 비디오(Street-Level Video)와 함께 야외 영상 설치와 지역 주민 파티를 기획한 프로젝트이다. 오늘날

까지도 지속되며 성공적인 공동체 협업 모델로 평가받았던 이 작업의 핵심요인으로 꼽혔던 것은 미술가가 해당 지역 출신인 ‘내부자’로서 지역 공동체와 친밀한 관계를 맺고 있었다는 사실이다.

담론적으로 확장된 장소 특정성 개념과 함께 장소 특정적 미술이 다른 두 번째 문제적 귀결은 ‘장소 귀속’(sitedness)이다. 이는 작품을 통해 미술가가 특정한 장소에 귀속되거나 통합되는 것을 가치 있게 여기는 경향을 말한다. 그 결과 미술가와 지역 공동체는 동일한 출신지를 매개로 ‘하나’로 여겨진다. ‘장소 귀속’은 특히 지역 공동체와의 협업을 기반으로 하는 공공 미술의 영역에서 두드러졌다. 이런 미술 실천에서 지역 공동체는 해당 장소에서 근원적인 특질과 일관된 정체성을 공유하는 장소에 ‘뿌리내린’ 집단으로 여겨진다. 그리고 미술가가 지역 공동체와 협업하는 것이 작품의 중심 내용이 되면서, 미술가가 공동체와 동일한 지역 출신이라는 점이 성공적인 협업을 위한 필요조건이자 작품의 지향점처럼 여겨지게 된다. 이런 현상들을 고찰하기 위해, 이 절에서는 특히 지역 공동체와의 협업을 기반으로 하는 미술에서 장소 특정성이 활용되어 온 흐름을 추적한다. 이를 통해 미술가의 ‘장소 귀속’이 중시되면서 미술가와 지역 공동체가 장소를 매개로 유착되는 흐름을 살펴볼 것이다.

담론적 장소 특정성의 확장과 함께, 장소 특정적인 공공 미술에서도 장소는 물리적인 차원에 국한되지 않고 지역 사회의 역사나 쟁점, 나아가 지역의 공동체를 의미하는 개념으로까지 확장되었다. 이에 따라, 장소 특정적인 공공 미술의 주안점 역시 “장소의 물리적 조건을 다루는 것 대신에 ‘주어진 장소를 점유하고 있는 사람들’의 관심사에 참여하는 것에 맞춰진다.”(OPAA, 111) 권미원에 따르면, 장소 특정적 공공 미술이 ‘공동체 특정적’ 공공 미술로 전환되는 이러한 변화는 미술에서 장소 개념이 담론적으로 확장되는 흐름을 보여 주는 또 하나의 사례이다.³²⁾ 권미

32) 다시 말해, 공공 미술에서 급증한 “공동체 특정적이고 관객 특정적인 것에 대한 요청안에서, 장소는 민족, 젠더, 지리적 접근성 (...) 등 공동의/공동체적인 정체성을 공유한다고 가정된 사람들로 교체되었는데, 이는 장소에 대한 담론적 가상화의 확장(an extension of the discursive virtualization of the site)으로 설명될 수 있으며, 적어도 정체성 자체가 복합적인 담론적 영역 안에서 구축되는 정도에 이르렀다는 사실을 보여준다.” OPAA, p. 112.

원은 이를 ‘공동체 기반 장소 특정성’(community-based site specificity)이라 부르며(OPAA, 94), 이런 경향의 실천들을 ‘공동체에 기반한, 장소 특정적 공공 미술’(community-based, site-specific public art), 줄여서 공동체 기반 공공 미술(community-based public art) 혹은 공동체 기반 미술(community-based art)이라 부른다.(OPAA, 97)³³⁾ 공동체라는 의미로까지 확장된 담론적 장소 특정성은 미술의 공적 역할을 고민했던 실천들로 하여금 사회정치적 문제를 다루는 것을 가능케 하는 ‘개념적 도약’으로 기능했다는 점에서 그 의의를 평가 받았다.³⁴⁾

그러나 다른 한편, 공동체 기반 미술에서는 미술가의 ‘장소 귀속’과 관련된 문제점도 나타났다. 문제는 무엇보다 ‘홈팀 어드밴티지’(home-team advantage)로 지칭되는 믿음을 중심으로 드러났다.³⁵⁾ 공동체 기반 미술에서의 ‘홈팀 어드밴티지’란 해당 지역 출신인 미술가가 타 지역 출신 미술가에 비해 지역 공동체와의 협업에서 유리할 것이라는 믿음이다. 지역 미술가들이 해당 지역의 지형지물, 역사, 주민들과 더욱 친숙할 것이므로 이들을 활용하는 데 상대적으로 수월할 것이라는 생각에서다. 문제는 담

33) 본고는 ‘공동체 기반 미술’이라는 용어를 사용한다.

34) 클레어 비숍은 90년대 이후 관객의 참여와 협업을 통해 공동체의 문제, 사회적 쟁점에 관여하는 동시대 미술의 경향을 미술의 ‘사회적 전환’(social turn)으로 설명한다. 그리고 이런 경향의 미술 실천을 ‘참여 미술’(participatory art)로 지칭한다. 비숍은 동시대 미술이 사회 참여적인 성향을 띠게 된 결정적인 계기로, 1989년 동구권 사회주의국가의 몰락과 신자유주의적 경제 체제의 확산을 꼽는다. 사회주의 체제의 몰락으로 사회적 연대의 상실에 대한 위기의식이 높아지면서 공동체 재건에 대한 관심이 높아졌으며, 또한 예술이 신자유주의의 무한 경쟁 체제에서 소외된 개인들의 결속과 회복을 돕는 문화적 갱생 수단으로 동원되었다는 것이다. 그러나 비숍은 이러한 문화 실천들이 사회적 결속의 회복보다는 사회 구성원들에 대한 자기 개발 임무 부여에 가까우며, 사람들로 하여금 국가의 복지 서비스에 의존하지 않고 각종 민영화에 유연하게 대처하는 소비자로 기능하게 할 뿐임을 지적한다. Claire Bishop (2012), pp. 14-15.

35) ‘홈팀 어드밴티지’는 주로 스포츠 영역에서 사용되는 용어로, 경기에서 원정팀보다 지역 연고팀에게 이동거리, 풍토, 음식, 응원, 판정 등 제반 상황이 유리하게 작용하는 것을 말한다. ‘홈 어드밴티지’, ‘개최지 이점’이라고도 한다. 국립국어원 (2002), 「국어순화자료집2002」, 국립국어원 웹사이트 (https://www.korean.go.kr/front/refine/refineView.do?refine_seq=23028&mn_id=34).

론 영역에서 이런 이점이 주목받게 되면서 일부 비평가들 사이에서 ‘장소 귀속’ 여부로 공동체 기반 미술의 성패를 평가하는 경향이 나타났다는 데 있다. 간단히 말해 이런 평가는 프로젝트 안에서 작가의 지위를 ‘장소에 속한 내부자’(sited insider)로 볼 수 있는 경우 프로젝트는 성공적이며, 외부자(unsited outsider)로 보인다면 실패한 것이라는 식으로 이루어졌다.(OPAA, 135)³⁶⁾

이런 경향이 나타난 것은 많은 경우 다양한 공동체 협업 프로젝트 중에서 상대적으로 지속가능하다고 평가된 협업 모델의 성공 요인으로 공동체와의 친밀감이 꼽혔으며, 이는 현실적으로 미술가가 해당 지역 출신 이기에 쌓을 수 있었던 경우가 대부분이었기 때문이다. 이런 경향을 잘 보여주는 예로 다양한 유형의 공동체 협업을 선보였던 대규모 공공 미술

36) 제임스 마이어는 프레드 윌슨의 <박물관 채굴하기>에 관한 비평을 사례로 최근 유럽에서 오직 지역 미술가들, 즉 지역민과 정체성을 공유하는 미술가들만이 지역민과 협업하는 작업을 만드는 데 초대되어야 한다고 주장하는 비평가들이 등장했다고 언급한다. James Meyer (2000a), p. 28. 그에 따르면, 일부 비평가들은 외부 연구자인 미술가가 장소를 방문/조사하여 얼마간의 결과를 제시하고 떠나는 인류학적 조사 방식을 반복하는 <박물관 채굴하기>에서 윌슨이 “비관적인 미술가”로서, 혹은 볼티모어의 흑인 공동체를 “대표”하기 위해 초대된 흑인으로서 자신의 위치를 표명하는데 실패했다고 주장했다. 마이어는 <박물관 채굴하기>의 큐레이터였던 리사 코린(Lisa Corrín)과의 대화를 인용하며, “윌슨이 이 전시를 준비하는 동안 볼티모어에 1년 가까이 거주하며 시간을 보냈으며, 이 기간은 볼티모어에서 협업했던 공동체를 “대표한다”고 할 수 있을 만큼, 그가 공동체들과 지속적인 상호작용을 했던 시간이었지만, 그의 이런 참여에 대해서는 어떠한 언급도 이루어지지 않았다”고 덧붙인다. James Meyer (2000a), p. 36(주 19).; 또한, 비평가 루시 리파드(Lucy Lippard)는 “성공적인 장소(place) 특정적 미술은 그 장소나 그 근처에 살고 있는 사람들에 의해 만들어 진다”고 주장한다. 물론 리파드는 그것이 장소에 새로 온 이들이나 방문자들에 의해서도 만들어질 수 있다고 이야기하지만, 미술가가 “어떤 특정한 장소의 정체성을 이해하기 위해서는, 어떤 유동적인 장소가 (심지어 그것이 더 이상 존재하지 않거나 아예 존재하지 않더라도), 우리의 영혼 속에 있어야 한다.”는 단서를 달고 있다. 리파드에 따르면, “미술가는 어떤 방식으로든 -물리적으로든, 상징적으로든, 감정적으로든- ‘여기에 살아야’ 한다. 미술가가 [장소에서] 중심을 잡고 뿌리내리지 않는 한, 장소 특정적 미술은 중심을 잡고 뿌리내리는 장치가 될 수 없다.” Lucy Lippard (1994), *The Lure of the Local: Senses of Places in a Multicultural Society*, New York Press, p. 289.

프로그램인 《행동하는 문화: 시카고에서의 새로운 공공 미술(Culture in Action: New Public Art in Chicago)》(1993)가 있다.³⁷⁾ 명시적으로, 작품의 중심이 물질적 오브제가 아니라 미술가와 공동체 사이의 상호작용에 있음을 강조했던 《행동하는 문화》는 공동체 협업이라는 새로운 가치와 작품 제작 방식의 가능성을 보여주는 예이기도 했지만, 공동체 협업의 문제와 모순을 보여주는 사례이기도 했다.³⁸⁾³⁹⁾

37) 《행동하는 문화》는 시카고 도시 전체를 배경으로 1993년 5월부터 약 4개월간 총 8개의 프로젝트로 진행되었으며, 비영리 공공 미술 조직 스컬프처 시카고(Sculpture Chicago)가 후원하고 큐레이터 매리 제인 제이콥이 기획하였다. 《행동하는 문화》를 예로 살펴보는 이유는, 프로그램 자체의 규모와 특히 공동체와의 협업과 장소 특정성 문제와 관련하여 이후 산출한 논의의 양 등을 고려할 때, 그것이 여타 공공 미술 작업들과는 비교할 수 없을 정도로 독보적이며, 대표성을 갖는다고 평가받기 때문이다. OPAA, p. 103. 《행동하는 문화》에서 수행된 프로젝트들의 명단은 다음과 같다.: 1) 공익에 기여한 100명의 시카고 여성들의 이름을 돌에 새긴 수잔 레이스의 <풀 서클(Full Circle)>과 여성들과의 저녁식사 퍼포먼스, 2) 이니고 망글라노-오발(Iñigo Manglano-Ovalle)이 웨스트타운 베키노스 비디오 채널(the Westtown Vecinos Video Channel), 스트리트 레벨 비디오(Street-Level Video) 그룹과 함께 야외 영상 설치와 지역 주민 파티를 개최한 <텔레 베신다리오(Tele-Vecindario)>, 3) 시카고 출신으로 구성된 미술가 그룹 하하(Haha)가 시카고 지역의 에이즈 환자들에게 채소를 공급하기 위해 길거리 점포와 수정채배 정원을 운영한 <플러드(Flood)>, 4) 로버트 피터스(Robert Peters)가 버섯 채집가, 유령, 개구리, 그리고 다른 타자들이라는 공동체와 함께 수행한 욕설에 대한 전화 여론조사 프로젝트 <타인에게 욕설하기(Naming Others)>, 5) 마크 디온이 시카고의 고등학생 12명과 중앙아메리카의 벨리즈 강을 여행하고 그곳의 생태 문제를 연구한 프로젝트 <시카고 도시 생태활동그룹(Chicago Urban Ecology Action Group)>, 6) 사이몬 그레난(Simon Grennan)과 크리스토퍼 스페란디오(Christopher Sperandio)가 사탕 제조 노동조합원들과 함께 사탕을 제작한 <We Got It>, 7) 케이트 에릭슨(Kate Ericson)과 멜 지글러(Mel Ziegler)가 오그던 코츠(Ogden Courts) 아파트 주민들과 공공주택 거주민의 생활을 반영하는 채색도표를 제작하고 배포한 작업 <토지 소유권(Eminent Domain)>, 8) 다니엘 J. 마르티네즈(Daniel J. Martinez)가 음악가 빈줄라 카라(Vinzula Kara)와 시카고의 멕시코계, 아프리카계 미국인 집단인 웨스트사이드 쓰리 포인트 마처스(West Side Three-Point Marchers)와 함께 진행한 지역 퍼레이드 <제스처의 결과들(Consequences of a Gesture)>. 각 프로젝트들에 대한 자세한 내용은 다음을 참조. Eva M. Olson, Mary Jane Jacob & Michael Brenson (eds.) (1995), *Culture in Action*, Bay Press.

38) Eva M. Olson (1995), pp. 11-12.

《행동하는 문화》에서 나타난 다양한 유형의 공동체 협업 모델 중, 미술가가 지역 출신인 경우와 지역 출신이 아닌 경우를 비교해봄으로써 미술가의 ‘장소 귀속’ 여부가 협업의 지속성에 끼치는 영향을 살펴보자. 이런 차이는 특히 권미원의 용어로 ‘새롭게 창출된’(Invented) 공동체, 즉 프로젝트를 위해서 일시적으로 만들어진 공동체와의 협업에서 두드러졌다.⁴⁰⁾ 먼저 살펴볼 협업 모델은 미술가가 외부자였던 경우로, 마르티네즈가 지역 공동체 웨스트사이드 쓰리 포인트 마처스와 진행한 퍼레이드 <제스처의 결과들>(1993)[도판8]이다. 이 작업에서 협업을 위한 실제 주민 접촉과 교섭 과정은 대부분 《행동하는 문화》의 주최 측인 스컬프처 시카고와 안젤라 콜맨(Angela Coleman), 엘비아 로드리게즈(Elvia Rodriguez)라는 지역 주민에 의해 이루어졌다. 시카고에 살지 않았던 마르티네즈가 주민들과 접촉하는데 한계가 있었기 때문이다.

권미원은 이것이 “마르티네즈가 프로젝트에 필요한 접촉을 위해 스컬프처 시카고의 제도적 지원에 의존했을 뿐 아니라, (...) 지역 내부자들에 의한 지속적인 매개에 완전히 의지하고 있었다는 것을 의미한다.”고 지적한다.(OPAA, 128) 마르티네즈에 따르면, 그가 지향했던 바는 자신이 연결되어있다고 느낀 공동체와의 협업을 통해 주민들 간의 상호작용을 활성화시키고, 주민들이 스스로의 정체성을 재현할 기회를 제공하며, “이

39) 권미원은 《행동하는 문화》가 당시 일반적이었던 공공 미술과는 확연히 다른, ‘새로운 장르 공공 미술’(new genre public art)의 실천 양상을 잘 보여준 사례라고 설명한다. 당시 시카고에서 통상적인 공공 미술 작품으로 가장 유명한 작품은, 피카소의 큐비즘 조각, <여인의 머리(Head of a Woman)>(1965)와 로널드 존스의 프리츠키 공원(1991)같은 작품들이었다. OPAA, p. 104. 이러한 ‘전형적인’ 공공 미술 작품들은, 공동체의 삶에 직접적으로 참여하고 개입하는 것을 기치로 한 새로운 장르 공공 미술에 의해 주변 환경이나 그 장소의 공동체의 삶과는 아무런 연관이 없는 탈맥락적인 미술이라는 의미에서, ‘플롭 아트’(plop art)로 비난받았다. OPAA, p. 115

40) 권미원은 《행동하는 문화》의 프로젝트들에서 공동체의 종류에 따라 달라지는 협업 양상을 네 가지 유형으로 분류한다. 첫째, ‘신화적인 통합체로서의 공동체’(Community of Mythic Unity), 둘째, ‘이미 자리가 정해진 공동체’ (“Sited” Communities), 셋째, ‘프로젝트를 위해 창출된 공동체(일시적)’(Invented Communities)(Temporary) 넷째, ‘프로젝트를 위해 창출된 공동체(지속적)’(Invented Communities)(Ongoing). OPAA, pp. 117-135.

공동체들이 처한 현실에 실제로 영향을 끼치는 것”이었다.⁴¹⁾ 그러나 마르티네즈는 이를 현실화하는 데 필수불가결한 추동력인 직접적인 접촉 과정과 그로부터 얻어지는 공동체와의 친밀성, 자발성 같은 특질들을 모두 제3자의 중재로 해결했다. 권미원에 따르면, 이는 미술가가 예상치 못한 방향으로 작품을 전개하는 창조적 변수가 될 수도 있지만 작품의 전개를 한계 짓는 틀로도 작동할 수 있다.(OPAA, 130) 때문에 이런 협업 모델은 대개 프로젝트가 종료되어 지원이 끊기면 유지되지 못한다. 웨스트사이드 쓰리 포인트 마처스가 《행동하는 문화》가 종료됨과 동시에 빠르게 소멸되어 버렸다는 사실이 이를 뒷받침한다.

다음으로 살펴볼 협업 모델은 미술가가 ‘내부자’였던 경우로 <제스처의 결과들>과 같이 새롭게 창출된 공동체이지만 프로젝트 이후에도 유지되었던 모델이다. 콜렉티브 하하와 망글라노 오발의 프로젝트가 여기에 속한다. ‘우연인지는 몰라도’ 이들은 모두 시카고 출신이었다. 특히 망글라노 오발과 그가 조직한 스트리트 레벨 비디오의 협업 모델은 현재까지도 지속되고 있다.⁴²⁾ 이들의 작업 <텔레 베신다리오>가 보여준 협업 모델의 특징은 《행동하는 문화》의 그 어떤 프로젝트보다도 주체 측으로부터 독립적인 거리를 유지했다는 데 있다. 이 모델은 소통과 협업을 위해 지역 주민이나 기관 같은 제3의 개입을 필요로 하지 않았다. 이는 미술가가 현장에 부재할 때도 마찬가지였다. 또한 시시각각 변하는 협업 과정에서 순발력 있는 대응과 문제해결 능력을 보여주었다. 그리고 이런 신속하고 원활한 피드백 회로를 바탕으로, 공동체 구성원의 일상과 더욱 긴밀하게 융합한 다양한 시도들을 실험할 수 있었다.(OPAA, 134)

비평가들은 이런 특징들이 가능했던 토대이자 이 프로젝트가 지속 가능할 수 있었던 핵심적인 근거로 지역 출신 미술가들이 해당 지역과 쌓은 오랜 유대감, 바로 ‘홈팀 어드벤처지’를 꼽는다.(OPAA, 132) 하하와

41) Eva M. Olson, Mary Jane Jacob & Michael Brenson eds. (1995), p. 133.

42) 스트리트 레벨 비디오의 협업 모델은 시카고의 청소년들에게 미디어 아트를 교육하는 비영리 미술조직의 형태로 지금까지도 지속되고 있다. 스트리트 레벨 비디오에 대한 자세한 정보는 다음의 웹사이트를 참조.
<https://street-level.urbangateways.org/>

망글라노 오발은 프로젝트를 수행하는 과정에서 이미 주변에 형성되어있던 개인적인 인적 네트워크로부터 많은 도움을 받았으며, 실제 지인과 친구들이 프로젝트의 참가자가 되었다. 이들의 관계는 친밀함에 기초하고 있었기 때문에 협업의 핵심이라고 할 수 있는 신뢰와 적합한 소통 방식 또한 빠르게 형성될 수 있었다. 즉, 친밀한 관계로 말미암아 프로젝트에서 자율적인 협업과 현장감 있는 조치들이 가능했다는 것이다.

분명한 것은 협업에 기반한 미술에서 미술가가 공동체와 맺는 ‘관계’가 작품의 기획, 실행 또는 창작의 측면에서 실현 가능한 협업의 유형을 결정하는데 있어 중대한 매개변수라는 사실이다.⁴³⁾ 미술가의 ‘장소 귀속’ 여부에 따라 협업의 양상은 큰 차이를 보인다. 미술가가 외부자일 경우, 프로젝트의 핵심인 원활한 협업을 위해 중심적인 역할을 수행하는 주체는 미술관 같은 프로젝트 후원 기관이다.(OPAA, 136) 특히 프로젝트 착수 단계에서 외부인인 미술가를 공동체에게 소개하거나, 미술가와 협업이 불러올 이익을 설명하는 등, 관계 형성을 시작하는 것이 미술관이기 때문이다. 또한 미술관의 매개는 양자의 관계가 형성된 이후에도 둘 사이의 이해관계를 조율하는 중간자의 역할로서 지속된다. 하지만 미술가가 공동체와 동일한 지역 출신인 경우, 공동체와 미술관 사이를 매개하며 협업에서 중심적인 역할을 맡는 주체는 미술가이다. 공동체의 시각에서 타 지역 미술가와 미술관은 외부인으로 여겨지는 반면, 지역 미술가는 대개 공동체와 동일시되기 때문이다. 미술가는 공동체와 미술관 사이를 오가는 통역자, 공동체의 대변인 같은 역할을 수행한다.(OPAA, 136) 때문에 ‘같은 고향 출신’으로 공동체와 미술가가 동일한 장소 정체성을 공유하는 것처럼 미술가와 공동체가 동일성을 공유하는 것이 진정성 있는 협업을 위한 전제조건처럼 여겨진다.(OPAA, 95)

공동체 협업 기반 미술을 둘러싼 담론에서 이런 경향을 보여주는 예로 미술사학자 그랜트 케스터(Grant H. Kester)가 있다. 권미원에 따르

43) “[공동체 기반 미술에서] 매 경우마다 이러한 관계의 특수성은, 즉 지리적인 연관이나 과거의 개인적 경험을 통해 만들어지는 미술가와 지역 그리고 지역 사람들과의 연결은 미술가, 후원기관, 선택된 공동체 집단으로 이루어진 힘의 삼각형 안에서 매번 다른 균형을 만들어낸다.” OPAA, pp. 135-136.

면, 케스터의 논의에서 드러나는 것은 ‘홈팀 어드벤처’에 대한 믿음의 바탕이 되는 본질주의적(essentialism) 태도이다. 권미원은 “케스터의 주장은 오직 지역 출신의 미술가들(local artists) - 즉 해당 공동체, 이웃, 도시 출신으로서, ‘홈팀 어드벤처’를 갖는 미술가들- 만이 진정으로 의미 있는 공동체 기반 작업을 수행하는데 적합하다는 기존의 믿음을 뒷받침하는 본질주의를 암묵적으로 지지하고 있다.”고 지적한다.(OPAA, 146-147) 이는 무엇보다 케스터가 두 가지 공동체 협업 유형을 구분하고 평가하는 데서 잘 드러난다. 케스터는 프로젝트를 위해 미술가에 의해 ‘창조되는’(create) 공동체와 이미 존재하는 ‘정치적으로 일관된’(politically-coherent) 공동체를 구분한다. 정치적으로 일관된 공동체란 ‘공유된 문화적, 담론적 전통 안에서’ 공통의 관심사로 떠오른 쟁점들에 대한 지속적이고 집단적인 내부적 토론 내지는 공감대 형성 과정으로부터 도출된 공동체로, 특히 특정한 억압에 대해 갖고 있는 공통적인 저항 감각과 문화로부터 공감대를 형성한 ‘선험적인 공동체’이다.⁴⁴⁾

케스터에 따르면, 전자와의 협업은 대개 온정주의로 특징지어진다. 여기서 공동체 구성원들을 사회적으로 고립된 개인으로서 미술가가 주도하는 ‘미적 개선 경험’을 통한 변화의 대상으로 여겨지기 때문이다. 이와 달리 후자와의 협업은 미술가와 공동체 간의 ‘보다 공정한 교환과 상호 교육’으로 특징지어진다. 여기서 미술가는 공동체로부터 배움을 얻을 수

44) “나는 **선험적인** 공동체(*a priori* community)의 중요성을 강조하고 싶다. 즉 [미술가가 공동체에 부여하는] ‘창조적인’ 위임 행위 이전에 존재하는 공동체 말이다. 이 공동체는 단지 대표자가 공동체를 의미화 하는 힘(signifying power)의 효과로서 존재하는 것이 아니라, 매우 복잡한 사회 문화적 과정의 결과로서 존재하게 된다. (...) 이 과정은 두 단계에 걸쳐 이루어지는 것으로 이해될 수 있다. 첫 번째 단계는, 상술한 바와 같이, “공동체”가 자신들을 대표해서 발언할 대표자를 임명하거나 결정함에 따라 발생한다. 그러나 이러한 행위에 앞서 반드시 해당 공동체 자체가 형성되는 과정인 정치적 자기 정의 과정이 선행되어야 한다. 이 정의 과정은 집단적 억압의 경험(인종주의, 성차별주의, 계급주의 등)에 저항하는 가운데, 그리고 일련의 공유된 문화적, 담론적 전통 안에서 펼쳐진다. 이 ‘정치적으로 일관된’ 공동체들은 내부적인 토론과 공감대 형성의 과정을 거쳐 생겨난다.” Grant Kester (1995), “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art,” *Afterimage*, pp. 9-10.

있고 자신이 공동체에 대해 가지고 있던 사고가 확장되는 경험을 할 수도 있다. 케스터가 후자와의 협업을 더 높게 평가하는 이유는 전자의 정체성은 미술가에게 유리한 방식으로 부여되거나 의미화 되기 쉬운 반면, 후자의 경우는 이러한 시도에 상대적으로 저항적이기 때문이다.(OPAA, 146) 또한 이것이 중요하게 평가되는 까닭은 케스터는 미술가가 공동체의 정체성을 자신의 입맛에 맞게 부정한 방식으로 차용하고, ‘자신의 정치적, 전문적, 도덕적 권력을 강화하기 위해 공동체를 대변하는’ 행태를 공동체 기반 미술의 가장 큰 문제점으로 보기 때문이다.⁴⁵⁾

권미원은 케스터가 공동체의 유형을 구분해 낸 것은 유의미하지만, 공동체를 사전에 갖고 있는 공통적인 특질과 일관성이라는 본질주의적인 입장에서 파악하고 있다는 점을 무엇보다 문제시한다.(OPAA, 146) 본질주의란 어떤 대상에 내재하는 선형적이고 근원적인 특질의 존재를 가정하는 사고를 말한다. 구체적으로 공동체 기반 미술에서 나타나는 본질주의란 ‘장소 결합적 정체성’(place-bound identity)에 대한 믿음에 다름 아니다. 이에 따르면, 특정한 장소에서 나고 자란 개인은 그 장소의 선재하는 고유한 특질과 역사, 정체성 등을 통해 특정한 장소에 기반한 특정한 지역 정체성을 갖게 된다.⁴⁶⁾ 때문에 해당 지역 공동체와도 동일한 정체성을 공유하며 이는 친밀하고 진정성 있는 협업을 위한 발판이 된다. 권미원에 따르면 물론 “지역 출신 미술가들이 작품 수행 지역에 대한 친숙함이라는 측면에서 앞서 있는 것은 사실이다. (...) 그러나 이들 중 어느 것도 공동체 기반 프로젝트의 성공을 보장하지 않는다. 또한 지속적인 프로젝트가 일시적인 것보다 필연적으로 더 효과적이거나 가치 있는 것도 아니다.”(OPAA, 135) 권미원은 협업 과정과 그에 대한 평가는 결코

45) Grant Kester (1995), p. 6.

46) 이런 입장은 인본주의 지리학(Humanistic geography)의 논의에서 잘 드러난다. 하이데거(Martin Heidegger)의 현상학에 기반하며 장소 개념을 정초한 이-푸 투안(Yi-Fu Tuan)과 에드워드 렐프(Edward Relph)의 연구가 대표적이다. 이들은 장소를 단순히 세계 속에 존재하는 대상이 아니라 세계를 인식하는 틀이자 정체성 형성의 토대로서, 인간생활의 의미를 구성하고 인간의 상호작용을 위한 중심으로 정의한다. Yi-fu Tuan (1977), *Space and place : the perspective of experience*, University of Minnesota Press, Relph, E. C (1986), *Place and Placelessness*, Pion.

간단하지 않으며, 여기서 동일한 지역 정체성을 공유하는 미술가와의 협업이 타 지역 출신 미술가와의 협업보다 언제나 더 성공적이거나 의미 있게 평가될 수는 없다는 것을 강조한다.

지금까지의 논의는 장소 특정성의 담론적 확장과 함께 공동체 기반 미술에서 나타난 미술가의 ‘장소 귀속’ 현상과 ‘홈팀 어드밴티지’에 대한 믿음, 그리고 그 기저에 존재하는 본질주의적 사고라는 구조로 정리된다. 공동체 기반 미술에서 이런 본질주의적 사고는 미술가가 장소에 속하는 것을 옹호하는 것에서 나아가 장소라는 동질성을 매개로 하여 미술가와 공동체를 ‘하나’로 여기는 개념적 유착으로 귀결된다. 여기서 지역 공동체는 해당 장소와 장소 결합적 정체성을 공유하는 ‘장소에 뿌리내린’ 집단으로 상정되며, 이런 공동체와 친밀하게 협업하는 것이 공동체 기반 미술의 중심이 되면서, 공동체와 하나 될 수 있는 미술가의 수행적 능력이 중요해진다. “이처럼 ‘하나가 되는 것’은 그것이 아무리 일시적이라고 할지라도 미술가가 어떤 공동체의 합법적인 대표 혹은 그 일원으로서(…) 공동체를 위해 발언하기 위한 전제조건이 된다. 동시에 이런 ‘통일성’은 그 작품의 예술적 진정성과 윤리적 타당성을 판단하는 기준으로 기능한다.”(OPAA, 95) 공동체 미술의 담론 역시 이처럼 본질주의적이고 윤리적인 가치에 매몰되는 한계에 직면한다.⁴⁷⁾ 이런 문제들을 초래하는 원인으로 지목되는 것은 무엇보다 본질주의적 사고가 갖는 폐쇄성이다. 이제 본고는 이어지는 II장에서 장소 특정적 미술에 제기된 문제들을 해결하기 위하여 권미원이 제시한 대안적인 논의들을 살펴볼 것이다.

47) 비숍은 공동체 협업 미술 영역에서 이처럼 윤리적 가치를 우선시 하는 현상을 ‘윤리적 전환’(ethical turn)으로 설명한다. 윤리적 전환은 앞서 비숍이 설명한 ‘사회적 전환’과 연결된 현상으로, 사회적 전환으로 인해 미술 실천에서 공동체의 회복과 같은 사회적·윤리적인 가치에 대한 관심이 증가함에 따라 등장한다. 실천 영역에서는 민주적인 협업 방식과 하나의 공동체에 대한 이상 아래, 작품에서 작가와 관객이 동등한 위치에서 협업 하는 것이 무엇보다도 중시되며 모든 갈등과 불화는 배제된다. 또한 미술 작품으로서의 고유한 가치나 미적 경험 같은 특질들은 협업이 갖는 윤리적인 차원에 비해 부차적인 것으로 여겨진다. 다음으로 담론 영역에서는 이런 작업들을 작품 같은 예술적 산출물이 아닌, ‘좋은 협업의 모델’을 제시했는가에 따라 평가한다. 또한 윤리적인 협업을 혼자 작업하는 작가의 개인주의 보다 높은 윤리적 가치를 지닌 것으로 평가한다. Claire Bishop (2012), pp. 19-20.

II. ‘잘못된 장소’: ‘장소 상실’과 ‘장소 귀속’을 넘어

II장에서는 장소 특정성의 담론화에서 초래된 두 가지 문제적 귀결, ‘장소 상실’과 ‘장소 귀속’에 대하여 권미원이 제시한 대안들을 살펴본다. 1절에서는 대안을 제시하기에 앞서, 권미원이 장소와 귀속에 대한 새로운 논의를 시작할 단초를 마련하는 ‘장소 미선정’(unsiting) 개념을 살핀다. 이를 위해 권미원은 아이리스 마리온 영(Iris Marion Young)의 논의를 통해 공동체 기반 미술의 공동체 개념이 구성원의 공통항목을 고립시켜 본질화하는 환원적인 동일시의 폐쇄성에 의거함을 확인한다. 또한 장뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)의 논의를 통해 공동체를 재현불가능하며 비본질적인 공동적 실존 자체로 규정하며 “공동체의 정의는 장소와 마찬가지로 정치적 투쟁의 무대로 열려 있다”고 주장한다.(OPAA, 7) 이렇게 도출된 ‘공동체의 성립 불가능성’은 공동체 기반 미술을 ‘집단적 미술 실천’으로 재이론화하는 긍정적인 전제가 된다. 이를 통해 공동체의 불가능성에 기반한 새로운 공동체와 공동체에 대한 ‘비판적인 장소 미선정’이 제시되며 동일한 장소 정체성에 기반한 개념적 유착이 해제된다. 본고는 ‘장소 미선정’이 장소 특정적 미술을 새롭게 이론화하는 또 하나의 긍정적인 전제로서 장소와 귀속에 관한 새로운 논의를 견인하는 개념임을 주장한다. 2절에서는 ‘장소 귀속’과 ‘장소 상실’을 둘러싼 양대 담론인 정착주의와 유목주의의 주장과 한계를 확인하고, 이에 대하여 권미원이 제시하는 대안적인 장소와 귀속의 개념인 ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’을 고찰한다. ‘잘못된 장소’는 장소 결합적 정체성의 성립 불가능성과 함께 비일상적인 시공간 경험에서 가능해지는 새로운 정체성 형성의 가능성을 보여줌으로써 ‘장소 귀속’과 정착주의를 기각하는 동시에 보완한다. 또한 ‘일시적 귀속’은 끊임없이 탈고정적인 장소 경험과 유동적인 정체성만을 추구하지 않으면서 장소의 ‘특정성’의 차원을 도외시하지 않음으로써 ‘장소 상실’과 유목주의를 기각하는 동시에 보완한다. 끝으로 3절에서는 ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’에 대한 사유를 통해 권미원이 오늘날의 장소 특정적 미술의 지향점으로 제시하는 ‘관계적 특정성’을 고찰할 것이다.

1. ‘장소 미선정’: 새로운 장소와 귀속의 논의를 위한 단초

‘장소 미선정’은 공동체 기반 미술에서 장소 결합적 정체성과 같이, 장소와 공동체의 동일성을 가정하여 결합된 양자의 개념적 유착을 해제하는 것을 말한다.⁴⁸⁾ 즉, ‘특정한 공동체가 귀속된 특정한 장소란 없다’는 것을 의미한다. 이를 주장하기 위하여 권미원은 기존의 공동체 개념의 성립 불가능성을 제시함으로써 공동체 기반 미술을 ‘집단적 미술 실천’(collective artistic praxis)으로 새롭게 이론화하고자 한다. 권미원에 따르면, “공동체 기반 미술을 집단적 미술 실천으로 재정의하는 것은 공동체에 대한 단정적인 장소 선정(affirmational siting)의 부담을 넘어 공동체의 비판적인 ‘장소 미선정’(its critical unsiting)을 상상할 수 있는 유일한 길이 될 수 있다”(OPAA, 155)⁴⁹⁾ 이 절에서는 권미원이 ‘장소 미

48) 본고는 unsiting을 ‘장소 미선정’으로 번역한다. 권미원의 *One Place After Another*의 국역본, 『장소 특정적 미술』(김인규, 우정아, 이영옥 역, 2013)에서 unsiting은 문맥에 따라 다르게 번역되었다. 목차에서는 unsiting을 ‘장소 (미)선정’으로 번역한 반면, 해당 내용이 등장하는 본문에서는 ‘장소 해제’로 번역하였다. 하지만 동일한 문단과 목차에서 등장하는 siting은 ‘장소 선정’으로 번역하였다.(원서, p. 155; 역서, p. 251) 본고는 장소 해제라는 번역이 미술 실천에서 장소 개념 자체의 해체나 장소를 아예 선정하지 않는 의미로 오인될 위험이 있다고 본다. 이에 본고는 상술한 문맥을 고려하여 ‘장소 미선정’이 더 적절하다고 판단했다. unsiting을 작품에서 장소를 선정하지 않는 장소 해제라는 의미로 해석하는 예로는, 심현섭 (2017), 「권미원의 장소 특정성 이론에 나타난 공동체 불가능성과 장소해제의 문제」, 『한국예술연구』, vol. 16, pp. 281-303를 참조.

49) 장소 특정적 미술 등 도시의 실제 장소에서 이루어지는 동시대 미술의 흐름을 도시와 어바니즘(urbanism)의 맥락에서 추적하는 니콜라스 와이브로우(Nicholas Whybrow)는, ‘장소 미선정’이 미술 작품과 장소 간의 고정된 관계를 유동적으로 만든다는 점에 주목한다. 그에 따르면, “권미원은, 장소에 통합되고 조화를 이루는 것이 추구되었던 동화적인(assimilative) 장소 특정성의 모델과 해당 장소의 질서에 비판적으로 개입하는 것을 추구했던 개입적인(interruptive) 장소 특정성의 모델을 구분했던 도이치의 논의를 참고하여, ‘비판적인 새로운 ‘장소 미선정’(radical new unsiting)’으로 불리는 논의를 발전시켰다. 역설적으로, 이 비판적인 새로운 ‘장소 미선정’은 확실히 설치된 미술 작품이 갖는 물리적 현존과 영구성의 필연성이라는 의미의

선정’을 제시하는 논의의 맥락을 파악하기 위해, 먼저 공동체 기반 미술에서 전제하는 기존의 공동체 개념을 아이리스 마리온 영과 장 뤽 낭시의 논의를 통해 분석함으로써 그 개념의 문제점과 성립 불가능성을 확인할 것이다. 그런 다음 공동체 기반 미술을 집단적 미술 실천으로 재정의함으로써 제시되는 새로운 공동체의 모습과 ‘장소 미선정’에 대한 논의를 살펴볼 것이다.

앞 절에서 살펴본 바, 지역 공동체와의 협업을 작품의 중심으로 하는 공동체 기반 미술에서 동일한 지역 출신이라는 정체성을 대개로 하여 공동체와 미술가가 통합되는 것을 이상적인 협업 방식으로 여기는 ‘장소 귀속’ 현상이 나타났다. 이는 공동체 협업에서 타 지역 출신 미술가에 대한 동일 지역 출신 미술가의 우위를 전제하는 ‘홈팀 어드밴티지’에 대한 믿음과 함께 가능해진 것이었다. 이처럼 공동체 기반 미술에서 동일 지역 출신 미술가와 공동체가 ‘하나’로 유착되고, 이 ‘하나 됨’이 진정한 협업의 전제조건이자 지향점이 된 현상은 공동체의 형성에 대한 본질주의적 인식, 즉 장소 결합적 정체성에 대한 믿음의 발현에 다름 아니었다.

권미원이 무엇보다 문제를 제기하는 대상은 공동체 기반 미술에서 동원되는 이러한 본질주의적인 공동체 개념이다. 여기서 공동체는 대개 일관된 정체성을 공유하는 실재하는 사회적 집단으로 상정된다. 그리고 공동체의 정체성과 목표는 그 구성원들에 의해 이미 결정된 것으로 여겨진다.(OPAA, 147) 이런 사고는 정체성 형성을 설명하는 핵심 개념인 차이를 이해하는 방식에서도 드러난다. 기존의 공동체 기반 미술에서 차이는 대개 개별적인 사회적, 문화적 범주들의 다양성이라는 의미로 이해된다. 일관되고 선형적인 공동체의 정체성을 강조했던 케스터 역시 미술가와 공동체 사이에서 일어나는 상호작용 각각을 개별적인 전략을 필요로 하는 ‘특정한 차이들의 묶음’으로 다룰 것을 제안한 바 있다.⁵⁰⁾

장소의 특정성(the specificity of site)을 미심쩍은 것으로 만든다. 대신, [여기서] 작품과 장소(location) 사이의 관계는 ‘확고한 비영구성(impermanence)을 갖는다는 인식, 즉 그러한 관계가 반복불가능하고 찰나적인 상황으로서 경험된다는 인식’을 전제로 한다.” Nicholas Whybrow (2010), *Art and the City*, I.B.Tauris, p. 33.

50) “미술가와 완전히 통합되지 않은 “공동체” 간에 일어나는 담론적인 상호작

그러나 케스터의 논의가 예증하는 차이 개념은 동시대 사회 속에는 독특한 것들이 다양하게 존재한다는 식인 ‘특유함들의 다중성’(multiplicity of uniquenesses)이라는 사고에 지나지 않는다. 여기서 차이는 이미 존재하는 완성된 실체로 전제된다. 이는 정치 이론가 샹탈 무페(Chantal Mouffe)가 말하는 ‘차이들의 닫힌 체계’(a closed system of differences)로, 이러한 차이의 다양성이란 이미 존재하는 특질들의 폐쇄된 체계이다.⁵¹⁾ 여기서 차이는 국가, 시민, 노동자 같은 더 넓은 통합적인 이상 아래 종속되어 있는 하위 범주로서 여러 가지 개별적인 사회적 범주들로 이해된다. 이는 케스터가 “물론 이러한 차이들의 묶음은 차이와 특권에 대한 더 넓은, 더욱 사회적, 문화적으로 일관된 궤적들에 종속된다.”고 덧붙인 것에서도 드러난다.⁵²⁾ 이런 식으로 차이와 정체성을 이해하는 방식은 공동체를 별개의 완결된 정체성을 지닌 사회적 구성체로 생각하게 만드는 일종의 인식적 경계 설정으로 기능한다. 또한 여기서 정체성의 형성 과정에서 나타나는 복합적이고 유동적인 관계와 그것의 생산적인 역할은 도외시된다. 권미원은 바로 이런 기존의 공동체 개념의 기저에 존재하는 본질주의적 사고의 폐쇄성을 문제시한다.

이를 극복하기 위해, 권미원은 먼저 영의 분석을 통해 기존의 폐쇄적인 공동체 개념에서 작동하는 이론적 전제들을 밝혀낸다. 영에 따르면,

용이 그 어떤 형태든 간에 거부하는 것은 비현실적이며 역효과를 낼 수도 있다. 나는 제3의 대안을 제안하고자 하는데, 즉, 미술가/공동체의 상호작용의 각각의 사례를, 각자의 고유한 전략적 반응을 필요로 하는 특정한 차이들의 묶음으로 다루는 것이다(물론 이러한 차이들의 묶음은 차이와 특권에 대한 더 넓은, 더욱 사회적, 문화적으로 일관된 궤적들에 종속된다).” Grant Kester (1995), p. 36(주 6).

51) “나는 나의 이론적 고찰이 반본질주의적인 이론적 틀 안에서 논의될 것이라는 사실을 논의의 시작점에서 명확히 밝히고자 한다. 이 반본질주의적인 이론적 틀에 의하면 사회적 행위자(agent)는 주체의 위치들의 총체에 의해 구성되는데, 이 위치들은 절대로 차이들의 닫힌 체계 안에서 완전히 고정될 수 없다. 사회적 행위자는 필연적인 관계란 존재하지 않으며 중첩결정(overdetermination)과 이동(displacement)의 지속적인 움직임이 존재한다는 담론들의 다양성에 의해 구축된다.” Chantal Mouffe (1992), “Citizenship and Political Identity”, *October*, Vol. 61, *The Identity in Question* (Summer, 1992), The MIT Press, p. 28.

52) Grant Kester (1995), p. 36(주 6).

많은 이론들 사이에서 공유되는 이상화된 공동체의 모습은 작은 시골 마을과 같이 직접 얼굴을 마주할 수 있는 소규모의 집단으로, 산업화와 도시화로 점철된 동시대의 삶에는 적용 불가능한 향수적인 환상이다. 여기서 차이에 대한 통합의, 매개에 대한 직접성의, 서로 간에 발생할 수 있는 이해의 한계에 대한 공감의 우위가 전제되고 특권화된다. 이들이 전제하는 사고는 자크 데리다(Jacques Derrida)와 테오도어 아도르노(Theodor Adorno)가 ‘현전의 형이상학’(metaphysics of presence)과 ‘동일성의 논리’(the logic of identity)라고 명명하며 비판했던 사고와 관련한다.⁵³⁾ 말하자면 이상화된 공동체 개념은 첫째, 투명하고 직접적이며 초월적인 삶에 가닿을 수 있다는 믿음과 함께 통합된 주체를 전제한다. 둘째, 주체는 자신의 정체성이 타인들 역시 자신과 동일하게 인식할 수 있을 만큼 투명하다고 가정한다. 이에 따라 주체들 사이에 실재하는 차이의 존재와, 주체 형성 과정의 핵심 구성 요소로서의 차이의 위상은 부인된다. 셋째, 통합적인 공동체를 구성하고자 하는 욕망 아래 자행되는 차이의 억압, 경계와 이분법, 소외와 배제는 은폐된다. 영이 보기에 이러한 공동체에 대한 욕망은 민족주의나 정치적 파벌주의의 기저를 이루는 사회적 전체성과 동일시에 대한 욕망과 동형적이다. 또한, 그것은 직접적인 면대면(face to face)의 관계의 진정성과 친밀함에 대한 믿음 아래, 이런 폭력들이 중재된 관계가 아니라 직접적인 관계에서 기인할 수 있다는 문제 제기의 가능성을 은폐한다.⁵⁴⁾ 요컨대, “공동체의 이상은 그들의 동질성으로부터 오는 정돈된 폐쇄성에서 위안을 얻는다.”(OPAA, 150)

권미원은 공동체 기반 미술의 많은 사례들 역시 영이 제기하는 비판에서 자유로울 수 없다고 지적한다.(OPAA, 150) 무엇보다, 공동체 기반 미술은 미술가와 공동체 간의 ‘환원적인 동일시’(reductive identification)에 의존해 왔다. 가령, 《행동하는 문화》에서 망글라도 오발과 하하가 시카고 지역 공동체들과의 관계에서 타 지역 출신 미술가에 비해 ‘홈팀 어

53) Iris Marion Young (1986), “The Ideal of Community and the Politics of Difference, Social Theory and Practice”, *Social Theory and Practice*, Vol. 12. No. 1, pp. 1-2.

54) Iris Marion Young (1986), p. 18.

드벤티지’를 갖는다고 할 때, 이는 미술가의 특정한 장소 결합적 정체성이 미술가와 그 지역 공동체 간의 ‘자동적인 친연성’(automatic affinity)을 만들어내며 “직접적이고 진정성 있는 동일시의 지점을 보증까진 아니더라도 촉진시킨다는 믿음에 근거하고 있다.”(OPAA, 150) 동일시되는 지점이 출신 지역뿐 아니라 무엇이든 간에, 이는 공동체 기반 미술에서 공동체를 규정하기 위해 구성원들 사이에서 하나의 공통 항목을 고립시키는 전형적인 ‘본질화 과정’(essentializing process)이다.(OPAA, 151) 여기서 자연히 차이와 갈등은 은폐된다. 이와 함께, 공동체와 공통성을 공유한다고 전제되는 미술가와의 매칭이 이루어진다. 다음으로, 공동체 기반 미술은 공동체의 특정한 정체성을 제시하는 기획처럼 전시된다. 여기서 공동체의 정체성은 공동체 스스로에 대한 자기 표명임과 동시에 다른 이들과의 직접적인 접촉을 통해 전달 가능한 것으로 여겨진다. 통합된 주체의 정체성과 그 투명성에 대한 믿음은 이런 과정을 뒷받침한다. 그런데 이렇게 특수한 정체성을 가진 사회적 집단, 특히 사회적으로 소외된 집단이라는 의미로 고립된 공동체의 정체성은 공동체 기반 미술을 통해 반복적으로 전시되며 점점 강화된다. 그리고 이는 역설적으로 공동체를 타자화하는 데 일조하는 결과를 낳는다.

공동체 기반 미술을 둘러싼 이런 여러 난점들이 가시화되는 가운데, 권미원은 이런 실천들을 단순히 포기하는 대신 공동체 기반 협업의 대안적인 의미와 가능성을 논구하기 위해 낭시의 ‘무위의(inoperate) 공동체’ 개념에 의존하여 기존 공동체 개념의 재개념화를 시도한다.⁵⁵⁾ ‘무위의 공동체’란 전적으로 다른 집단성(collectivity)과 귀속감의 모델로 정형화된 공동체 개념을 개방하기 위한 “필연적으로 불안정하고 작동하지 않는” 마치 유령과도 같은 공동체이다.(OPAA, 7) 낭시에 따르면, 일반적으로 말하는 “공동성(communion)이란 존재하지 않는다. 공동의 존재(common being)란 존재하지 않으며, 다만 공동 내의 존재(being in common)가 있다.”⁵⁶⁾ 즉, 낭시에게 공동체는 하나의 실체로서 파악되는 공동의 존재

55) Jean-Luc Nancy (1991a), *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press, p. 35.

56) Jean-Luc Nancy (1991b), “Of Being-in-Common,” *Community at Loose*

(common being)가 아니라 재현 불가능하며, 파악될 수 없는 비본질적인 공동-내-존재(being-in-common)로서의 무위의 공동체이다. 이를 통해 권미원이 주장하는 것은 “공동체의 정체성 혹은 공동체에 대한 정의는 장소와 마찬가지로 정치적 투쟁의 무대로서 열려 있다”는 것이다.(OPAA, 7) 즉, 동일성에 근거하여 하나의 대상으로 정형화된 기존의 공동체 개념을 해체하는 것이다.⁵⁷⁾

나아가 이 기존 공동체 개념의 성립 불가능성은 지역에서 이루어지는 미술의 협업을 해석할 대안적인 관점을 이론화하는 ‘긍정적인 전제’로 제시된다. 이를 통해 권미원은 공동체 기반 미술을 집단적 미술 실천으로 재정의한다. 집단적 미술 실천은 기술적인(descriptive) 공동체 기반 미술과는 다른 투사적인(projective) 기획으로 설명된다. 권미원은 투사적인 기획이 구체적으로 무엇을 의미하는지는 밝히고 있지 않지만, 그것을 제시함으로써 극복하고자 하는 기술적인 작업의 의미를 살펴봄으로써 역으로 투사적인 기획의 의미를 유추해 볼 수 있다. 공동체 기반 미술이 기술적인 작업이었다는 것은 그것이 공동체의 정체성을 선제하는 것으로 여기고 이를 있는 그대로 다루는 방식의 작업이었다는 것을 뜻한다. 기존의 공동체 기반 미술에서 공동체란 대부분의 경우 구체적으로 설명하고 지시할 수 있는(referential) 사회적 실체로서, 공동체의 정체성 또한 공동체 자체에 고유하게 내재된 것이자 스스로 표현하고 전달하는 것이 가능한 것이었다. 또한 이러한 정체성의 표현을 긍정하고 동의하는 것이 프로젝트의 성공을 위한 길로 여겨졌다. 그렇다면 투사적인 기획은 이와 반대로, 일관되고 완전하다고 상정되는 통상적인 공동체 개념을 문제시하고 이에 도전하는 시도라고 생각해 볼 수 있다.(OPAA, 154)

Ends (Miami Theory Collective ed.), University of Minnesota Press, p. 4.
 57) 낭시의 공동체론은 별도의 논의가 요청되는 방대한 논의이며 본 논문의 주제와는 직접적으로 부합하지 않기에, 여기서는 낭시의 논의에 대한 자세한 분석은 다루지 않는다. 권미원의 공동체 기반 미술 논의와의 관계 속에서 낭시의 공동체론을 다루는 논의들은 다음을 참조. 서현수 (2016), 「공동체 미술의 미학을 위하여 : 장-뤽 낭시의 공동-내-존재 개념을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문.; 유현주 (2014), 「예술과 삶의 공동체 낭시의 무위의 공동체와 대화의 미학」, 『미학예술학연구』, 제42집.

또한, 이 집단적 미술 실천은 장소에 기반하여 공동체와 협업하는 동시대 미술을 위한 대안들을 제시한다. 첫 번째로 제시되는 것은 새로운 공동체의 모습이다. 이는 공동체의 불가능성에 대한 인정을 바탕으로 하는 불완전한 모델로서, 모임과 흩어짐의 가운데에 있는 일종의 잠정적인 집단이다.(OPAA, 154) 권미원에 따르면, 여기서는 집단의 정체성에 대한 일관된 재현은 가능하지 않으며, ‘타자’의 위치 역시 확정되지 않은 상태로 남아있다. 왜냐하면 협업적인 미술 프로젝트에 본질적으로 존재하는 교섭(negotiations) 과정의 우발성이 집단의 안팎을 이루는 관계들을 계속해서 순환하게 할 것이기 때문이다. 이런 교섭과 협상은 그룹 내의 개인들 간에도 그 집단 밖에 존재하는 힘들 간에도 일어난다. 그런데, 이러한 새로운 모습의 공동체가 집단적 미술 실천을 수행하는 장소는 어떠한 장소인가?

두 번째로, 이런 물음에 대한 잠정적인 대답으로 제시되는 것이 바로 ‘장소 미선정’이다. 권미원이 공동체 기반 미술을 집단적 미술 실천으로 재정의하는 이유는 그것이 공동체에 대한 단정적인 장소 선정을 극복하는 비판적인 ‘장소 미선정’을 상상하게 하는 유일한 길이라고 보기 때문이다.(OPAA, 155) ‘장소 미선정’의 역할은 권미원이 전개하는 이후의 논의와 이를 통해 추구하는 이론적 목표에 비추어 볼 때, 장소 특정적 미술에서 장소 개념 자체를 해체하거나 장소를 아예 선정하지 말자는 것이 아니라, 장소를 매개로 한 개념적 유착을 해체하는 것이라고 할 수 있다. 즉, ‘장소 귀속’이라는 동일성의 논리에 근거한 정체성과 공동체 개념이 더 이상 유효하지 않다는 것을 제시하는 것이다. 이런 의미에서 ‘장소 미선정’은 한계에 봉착한 기존 장소 특정적 미술의 계보를 종결한다. 하지만 다른 한편으로, 그것은 오늘날의 장소 특정적 미술을 위한 더 나은 논의의 가능성이 열려있음을 시사한다. 따라서 ‘장소 미선정’은 여전히 장소에 기반하여 지역의 공동체와 협업하는 동시대 장소 특정적 미술을 새롭게 이론화하기 위한 또 하나의 긍정적인 전제로서, 장소와 귀속에 대한 새로운 논의를 요청하는 개념이다.

2. ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’: 대안적인 장소 개념과 귀속의 모델

이 절에서는 대안적인 장소 개념인 ‘잘못된 장소’와 ‘잘못된 장소’가 예시하는 새로운 귀속의 모델인 ‘일시적 귀속’을 살펴본다.⁵⁸⁾ 최근의 비판적인 미술 실천들이 “장소 안에 존재하는 새로운 형식(new forms of being in-place)과 귀속의 새로운 형식을 만들어내는 일의 불가피함과 불가능성을 부담해야 하는”(WP, 43) 곤경에 처해 있다고 본 권미원은 장소와 귀속에 대해 새롭게 사유하게 하는 개념인 ‘잘못된 장소’를 제시한다. ‘잘못된 장소’란 간단히 말해 자신이 속하지 않는다고 느끼는 장소로, “익숙하지 않고, 방향을 잃게 하고, 불안하게 만들고, 심지어 위협적으로 느껴지는” 장소를 말한다.(OPAA, 163-164)

흔히 ‘잘못된 장소’와의 관계는 자아와 세계 사이에서 일치된 감각과 안정감을 형성하는 것을 방해하는 것으로 여겨진다. 반대로 ‘우리 집’처럼 느껴지는 ‘올바른 장소’(right place)는 어떤 장소를 소유하거나, 그 장소에 귀속되어 있거나 혹은 그 곳 출신인 등 “근원적인 방식으로 그 장소와 연결되어 있다”고 느껴지는 장소이다.(OPAA, 163) 많은 경우 이런 장소와의 관계야말로 우리에게 ‘위협받지 않는 굳게 뿌리내린 정체성’(grounded identity)의 이미지를 다시 떠올리게 하면서 자아에 대한 감각과 정체성의 확립을 약속하는 것으로 여겨진다. 많은 이론가들은 ‘올바른 장소’ 그리고 이런 장소와의 관계가 동시대 사회에서 상실되었으며, 따라서 회복되어야 한다고 이야기한다.⁵⁹⁾

58) “한편으로 장소에 뿌리 내린, 장소 결합적 정체성을 되찾고자 하는 노스텔지어적 욕망, 다른 한편으로 주체성, 정체성, 공간성의 유목적인 유동성에 대한 반(反)노스텔지어적 포용 모두를 반대하면서, 이 책은 ‘잘못된 장소’를 이론화하는 것으로 결론짓는다. ‘잘못된 장소’는 가설적이고 체험적인 개념으로 ‘일시적 귀속’이라는 새로운 모델을 상상하기 위한 개념이다. 이 책 전체를 통해 입증되듯이, 미술과 장소가 전적으로 새롭게 조화를 이루는 것을 상상하는 과제는 여전히 해결되지 않은 채 난관에 봉착한 문제이다. 따라서 마지막 장에서 이 책은 결핍, 거리감 그리고 시간과 공간의 단절에 기반한 친밀함이 지닌 비판적 역량을 상기시킬 수 있을 뿐이다.” OPAA, pp. 8-9.

이런 이론가들과 권미원은 현대인의 삶이 ‘올바른 장소’에서 점차 멀어져 왔다고 보는 점에서는 비슷한 시각을 공유한다. 권미원에 따르면, 장소들 사이에서 사람, 정보, 상품 등이 교환되는 기술과 속도가 비약적으로 발전한 동시대의 삶 속에서는 이동성의 증가와 함께 잘못된 장소를 경험하는 경우도 증가한다. 심지어 오늘날 누군가 우리의 능력을 필요로 할수록 요청되는 빈번한 이동과 그로 인한 삶의 유동성은 유능함과 성공을 나타내는 지표처럼 여겨진다. 전 세계를 내 집처럼 여기는 모험가, 유랑가와 같은 ‘코스모폴리탄’의 이미지가 그 예다. 이런 구조 속에서 현대인은 필연적으로 계속해서 ‘잘못된 장소’를 경험하며, 이런 경험이 초래하는 불편함과 불안정함을 견디는 대가로 경제적 보상을 받는다. 이는 사람들로 하여금 점점 더 ‘올바른 장소’와 ‘잘못된 장소’를 구분하는 것을 어렵게 만들며, 자아의 정체성을 구성하는 과정에서 특정한 장소에 귀속되는 것을 무의미하다고 느끼게 한다.(WP, 33) 또한 이동성의 증가와 함께 글로벌 자본주의의 확장이 초래한 장소의 상품화, 문화적 차이들의 소멸로 인한 ‘지역적 불특정성’(locational *unspecificity*)의 증가로 장소의 추상화, 균질화가 가속화된다.(OPAA, 8) 이에 따라 귀속 될 수 없고 의미를 부여할 수 없다고 여겨지는 ‘잘못된 장소’ 내지는 ‘비장소’(non-place)⁶⁰⁾, ‘장소없음’(placelessness)⁶¹⁾에 대한 경험이 증가한다.

59) 대략 20세기 중반 이후, 정체성 형성의 토대로 여겨졌던 전통적인 장소 개념의 변화와 소멸에 대해 논의하는 이론가들이 다수 등장했다. 이들은 공통적으로 이런 장소 개념의 변화가 전 지구적인 도시화, 글로벌 자본주의의 확산, 기술과 통신의 발달 등으로 인한 전통적인 촌락 공동체의 해체와 전통적인 장소 경험의 와해에서 기인한다고 설명한다. 이러한 이론들을 대표하는 몇몇 사례들은 다음과 같다. Joshua Meyrowitz (1985), *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press.; Edward Relph (1986), *Place and Placelessness*, Pion.; Marc Augé, (1995), *Non-Places : introduction to an anthropology of supermodernity*, Trans. by John Howe, Verso.; Manuel Castells (1996), “The Rise of the Network Society”, *The Information Age: Economy, Society and Culture* Vol. I. Blackwell.; Edward Casey (1997), *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press. 이들을 소개하는 논문으로는 다음을 참조. 정현목 (2013), 「전통적인 장소의 변화와 비장소의 등장: 마르크 오제의 논의와 적용 사례들을 중심으로」, 『비교문화연구』 제19집 1호, pp. 110-111.

그러나 현대인의 장소 경험에 대한 이런 인식을 바탕으로 권미원이 제안하는 것은 ‘올바른 장소’ 혹은 그것의 회복을 추구하는 미술 실천이 아니라 ‘잘못된 장소’를 사유하고 추구하는 미술 실천이다. 권미원은 동시대의 장소 경험이 비단 사람들의 정체성이나 장소와 문화에 대한 귀속감에 미치는 영향뿐 아니라, 미술 실천들과 맺는 관계에도 주목한다.(WP, 33) 권미원에 따르면, ‘올바른’ 혹은 ‘잘못된 장소’의 문제는 미술에서 사회적 관습, 이데올로기적 체제, 종교적 강령 등 습관적인 친숙함이 정해놓은 적절함과 부적절함의 구분에 저항하고자 했던 아방가르드의 기획과 맞물려 있다. “아방가르드의 역사, 혹은 ‘진보적인’, ‘비판적인’ 미술 실천들은 미술을 ‘부적절한’, 혹은 ‘잘못된’ 장소에 위치시키려고 했던 욕망이 지속되어 온 것으로 설명될 수 있다. 말하자면, 아방가르드의 분투는 부분적으로 일종의 ‘공간 정치’였다고 할 수 있다.”⁶²⁾ 즉, 미술 작

-
- 60) 프랑스 인류학자 마르크 오제는 고속도로, 국제공항, 대형 쇼핑몰, 멀티플렉스 영화관 등, 전통적인 의미의 장소 개념으로 설명할 수 없는 동시대의 장소들을 ‘비장소’로 명명한다. 오제는 정체성과 관련되며 관계적이고 역사적인 것으로 규정될 수 있는 장소를 ‘인간적(인류학적)’(anthropological) 장소로, 정체성과 관련되지 않고 관계적이지 않으며 역사적인 것으로 정의될 수 없는 공간은 비장소로 규정한다. Marc Augé (1995), pp. 77-107.
- 61) ‘장소없음’은 오늘날의 동질화된 장소 경험을 설명하는 에드워드 렐프의 용어이다. 이 용어는 상업화, 획일화된 현대의 장소는 사람들이 속하거나 의미를 부여할 수 없으며 따라서 진정한 장소감이 부재하는 장소라는 문제의식을 드러낸다. Edward Relph (1986), p. 6. 렐프의 장소없음과 위의 각주에서 설명한 오제의 비장소는 공통점과 함께 차이점을 갖는다고 평가된다. 기본적으로 오제와 렐프는 전통적인 의미의 장소가 사라지고 있다는 인식을 같이하며 이를 현대 세계의 한 특징으로 규정하지만, 오제는 비장소의 등장을 ‘장소가 사라져버렸다’는 의미가 아닌, ‘전통적인 의미의 장소의 부재’로 해석함으로써 장소없음에 내포된 부정적인 함의를 공유하지 않으며, 이런 점에서, 동시대의 장소 경험을 보다 긍정적으로 분석하는 것을 통해 새로운 장소 논의의 가능성을 보여 준다는 평가를 받는다. 정현목 (2013), p. 121.
- 62) 공간 정치는 지리학, 사회학, 도시 이론 등을 포괄하는 포스트모던 공간 담론에서 가장 논쟁적인 용어이자 논의 주제 중 하나로, 공간이나 장소를 매개로 이루어지는 정치적 실천을 폭 넓게 지칭한다. 동시대 미술을 분석하는 이론적 도구로 포스트모던 공간 이론을 참고하는 미술 이론가들 역시 이 용어를 사용한다. 대표적으로 로잘린 도이치는 동시대 미술, 공간, 정치의 관계를 ‘도시 미학(urban-aesthetic), 혹은 공간문화(spatial-cultural) 담론’ 안에서 파악해야 한다고 주장하며 제도비판, 재현의 정치와 함께 특히 장소 특정적 미술을 “포스트모던 미술에서 개발된 공간적 전략”으로 규정한다.

품을 그 작품이 속하는 곳이 아닌 다른 곳에 위치시킴으로써 미술의 정의와 그것의 정당화에 압력을 가하는 것”을 통해 비판적 의미를 획득해 온 것이다.(WP, 42-43)⁶³⁾ 동시대 미술에서 ‘잘못된 장소’에 주목하는 것 역시 이러한 흐름의 연장선상에 있는 것으로 볼 수 있다.

‘장소 귀속’과 ‘장소 상실’이라는 문제적 현상을 고찰한 데 이어 권미원은 이런 현상들을 둘러싼 기존 장소 특정적 미술 담론의 양대 흐름인 ‘정착주의’와 ‘유목주의’의 주장과 한계를 각각 확인한다. 먼저, 정착주의는 많은 이론가들이 문화적 동질화, 현대적 삶의 소외와 파편화 등을 경고하는 가운데, 장소 고유의 역사와 독특함을 복원함으로써 장소와 진정성 있는 관계를 추구하고자 하는 경향으로 등장했다. 큐레이터이자 비평가인 루시 리파드(Lucy Lippard)가 이러한 입장을 대표한다. 리파드는 진정성 있는 장소감의 회복을 현대적 소외에 대한 해독제로 제시한다.⁶⁴⁾ 리파드에 따르면, 인간의 자아감은 근본적으로 장소에 속해 있기에 장소에서 ‘뿌리 뽑힌’ 현대인이 자아감을 회복하는 방법은 특정한 장소로의

그에 따르면, 포스트모더니즘 미술은 미적 공간과 도시 공간 모두를 구성하는 사회적 관계를 폭로하기 위해, 즉 공간 정치를 수행하기 위해 공간적 전략을 활용한다. 도이치는 공간 정치를 수행하는 미술의 예로 크지슈토프 보디츠코(krzysztof wodiczko), 리처드 세라, 한스 하케, 마사 로즐러(Martha Rosler), 바바라 크루거(Barbara kruger), 셰리 레빈(Sherrie Levin), 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 작업을 제시한다. Rosalyn Deutsche (1996), *Evictions : art and spatial politics*, MIT Press, p. 14. 권미원 역시 장소 특정성을 “공간 정치”와 미술의 관계를 탐구하는 핵심적인 개념으로 파악”하며, 도이치의 논의를 따르고 있음을 명시한다. OPAA, pp. 2-3.

63) 그러나 권미원은 이러한 아방가르드의 기획에 수긍하는 동시에 그 한계 또한 지적한다. “과거 아방가르드는 그 부적절함에 의해 극찬을 받았다. 그 부적절함이 전통적인 미술의 범주들과 제도들에 의해 고정되고 근거지어진 질서에 저항하는 위반의 행위라는 이유에서였다. 최근 아방가르드의 바로 이러한 개념과 그 “부적절한” 행동들은, 적어도 이러한 행동들이 저항하고자 했던 사회적 조건들이 더 이상 온전하게 남아 있지 않는다는 점에서, 역사적으로 소진된 것으로 보인다. 한때 영웅적이었던 부적절함들이 지금은 무기력한 부적절함으로 보인다. 그러나 [오늘날의] 비판적인 예술적 실천들은 영웅적이지도 않으며 무기력하지도 않다. [이들에게] 현재 진행중인 곤경을 그저 곤경으로서 마주하는 것 외에 다른 선택지는 없다. 이러한 곤경은 장소 안에 존재하는 새로운 형식과 귀속의 새로운 형식을 만들어 내는 일의 필연성과 불가능성을 부담하는 것을 포함한다.” WP, pp. 42-43.

64) Lucy Lippard (1994), p. 7.

복귀이다.⁶⁵⁾ 리파드는 이런 목표를 공유하는 미술 실천들을 “장소에서 책임을 다하는(place-responsible) 장소 특정적(place-specific)” 미술로 지칭한다.⁶⁶⁾ “장소 특정적 미술은 그 지역에 유기적으로 연결되며, 관객/지역 거주민의 삶 밖의 오브제로 간주될 수 없다. 그것은 반드시 (...) 그 곳에 살거나 시간을 보내는 사람들에게 장소를 더 의미 있게 만들어 주면서 일시적으로라도 지어진 환경 내지는 일상의 환경의 일부, 혹은 그에 대한 비판이 되어야 한다.”⁶⁷⁾ 이런 정착주의적 시각을 견지한 입장에서 장소의 고유한 차이와 특정성이 자본주의의 확장을 위해 포섭되고 추상화되고 있으며 “이런 과정들이 결국 동시대의 삶에서 ‘장소없음’의 감각을 자극한다”고 본다.(OPAA, 159)

65) 정착주의적 입장은 현대인의 실존을 ‘고향 상실’로 규정하는 하이데거의 철학과 특히 그의 ‘거주’(dwelling) 개념에 기대어 있다. 지리학자 데이비드 하비(David Harvey)에 따르면, 하이데거는 거주를 인간이 세계에 존재하는 방식이자 존재의 본질로, 장소를 ‘존재의 진리가 구현되는 현장’(the locale of the truth of Being)으로 정의한다. 그에 따르면, 장소에 거주하는 것은 자연적인 것과 인간세계를 결합시키는 정신적, 철학적 노력이며, 진정한 존재란 장소에 뿌리내리는 존재이다. Martin Heidegger (1971), “Building Dwelling Thinking,” *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (Harper & Row), pp. 143-162. 하비는 예술작품에 대한 하이데거의 설명에서 이런 장소관이 잘 드러남을 지적한다. “하이데거의 주장에 따르면, 진정한 예술작품의 변성은 자연의 토양에 뿌리내렸을 때 이루어진다. ‘우리는 -스스로 인정하고 싶은지의 여부와 상관없이- 땅속에 뿌리를 내린 채 그 땅을 뚫고 나와 창공 속에서 꽃 피우고 열매를 맺어야 하는 식물들(plants)이다.’ 그러한 뿌리로부터 단절되어 버린다면, 예술은 과거의 자아에 대한 의미 없는 캐리커처로 축소되고 만다. 따라서 문제는 지속가능한 고향을 회복시켜서 그 속에서 의미 있는 뿌리내림이 일어나도록 하는 것이다. 장소 건설은 반드시 뿌리의 회복, 거주의 예술의 회복에 대한 것이어야 한다.” David Harvey (1993), “From space to place and back again: Reflections on the condition of postmodernity”, *Mapping the futures: Local cultures, global change* (J. Bird et al. eds.), Routledge, p. 10.

66) Lucy Lippard (1994), p. 14. 이런 실천의 예로는, 게리 리브쉬와 마이클 포더링햄(Gary Rievesch's and Michael Fotheringham)의 <콩코드 헤리티지 게이트웨이 혹은 스피릿 폴(Concord Heritage Gateway/Sprit Poles)>(1989) 큐레이터 매들린 그리스첸(Madeleine Grynsztejn)이 시카고 미술 대학에서 기획한 전시인 《장소에 대하여(About Place)》(1995)가 언급된다. Lucy Lippard (1994), pp. 269-277.

67) Lucy Lippard (1994), p. 263.

그러나 이처럼 장소 결합적 정체성이나 특정한 장소에 대한 귀속을 지지하는 입장은 무엇보다 장소에 대한 향수적인 태도이자 정치적 퇴행으로 비판받곤 한다.(OPAA, 158-159)⁶⁸⁾ 권미원에 따르면, 리파드는 장소감이라는 개념이 작은 마을이나 자연에서뿐 아니라 산업화된 동시대적 환경에도 적용될 수 있다고 이야기하지만,⁶⁹⁾ 리파드의 논의는 결국 느리고 친밀한 접촉이 가능한 규모의 ‘정착적인 존재 방식’, 권미원의 용어로는 토착적이고 비도시적인 사회성으로의 회귀에 대한 선호를 드러낸다.(OPAA, 159) 또한, 정착주의에서 중시하는 장소의 차이와 특정성을 회복하는 일은 오늘날 자본의 침식에 맞서 장소의 추상화를 지지하는 활동이라기보다는 오히려 차이를 만들어냄으로써 지속적인 확장과 이윤을 추구하는 자본주의의 논리에 부합하는 경우가 많다.(OPAA, 159)⁷⁰⁾

이런 정착주의의 반대편에는, 특정 장소에 속하지 않는 유동성과 의미의 탈고정성을 현대적 삶의 조건으로 인정하고 지지하는 유목주의가 존재한다. 가령, 큐레이터 제임스 마이어는 이동성이 증가한 동시대의 환경과 함께 미술계에서도 급증한 이동의 문화가 미술의 생산 자체에 영향을 끼쳤다는 사실은 놀라울 일이 아니라고 본다.⁷¹⁾ 마이어는 이런 미술의 경향을 유목주의로, 또한 이런 경향을 띠는 미술가들을 “미술가-여행가’(the artist-traveler) 혹은 노마드(nomad)”로 지칭한다.⁷²⁾ 마이어는 유

68) Lucy Lippard (1994), p. 291.

69) Lucy Lippard (1994), p. 10.

70) 프랑스의 공간 철학자 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)는 이를 자본주의적인 추상공간이 지니는 모순으로 설명한다. “공간에서 이루어지는 사회적 관계의 재생산은 관계의 해체와 새로운 관계의 탄생이라는 이중적인 움직임을 보인다. 따라서 추상공간은, 부정성에도 불구하고(아니, 부정성 때문에) 새로운 공간을 만들어 내며, 이렇게 해서 만들어진 공간에 대해서는 차이의 공간(*espace différentiel*)이라는 이름을 붙일 수 있다. 그 이유는, 추상 공간은 동질성을 추구하는 경향이 있으며 따라서 기존의 차이점(개별성)을 축소시키는 반면, 새로 태어나는 공간은 차이점을 강조함으로써만이 존재감을 인정받을 수 있기 때문이다.” 앙리 르페브르 (양영란 역, 2010) 『공간의 생산』, 에코리브르, p. 106. (Henri Lefebvre (1991), *The Production of Space*, (Donald Nicholson-Smith trans.), Blackwell, p. 52.)

71) James Meyer (2000b), “Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art”, *Site-specificity : the ethnographic turn* (Coles, Alex, ed.), Black Dog, pp. 10-11.

목주의적 실천들에서 다뤄지는 장소를 ‘기능적 장소’(functional site)로 설명하는데, 여기서 장소는 다중적인 입지와 상호 텍스트적인 담론의 개방적인 집합체이며 작가와 작품은 모든 형태의 고정성으로부터 ‘해방’된다.⁷²⁾ 마이어에 따르면, “이런 미술가와 장소의 만남 속에서, 고정된 정체성들은 흐릿해진다. 미술가의 주체성과 공동체 사이의 중복되는 유사성에 대한 주장은 의심된다. 안정된 저자의 자아라는 전제는 문제시된다.”⁷⁴⁾ 여기서는 장소의 특정성 내지는 진정성을 추구하는 시도는 예술적, 정치적으로 의심스러운 것이자 퇴행으로 여겨지며 유동성이 야기하는 불확실성, 불안정성 및 비영구성을 지지하는 실천이 보다 전위적이고 진보적인 것으로 여겨진다.(OPAA, 160)

그러나 권미원은 끊임없이 표류하는 양태의 작업, 그 의미와 해석의 방식, 그리고 그러한 사회경제적 현실이 중시되고 심지어 낭만화되는 방식에 문제를 제기한다. 권미원은 미술 실천에서 지배적인 사회적 이데올로기나 제도에 의해 올바르고 적절하다고 여겨졌던 기존의 가치나 자리매김의 방식을 무너뜨리고 이로부터 멀어지는데 집중했던 시도들이 “자신도 모르는 사이에 또 다른 귀속의 질서, 즉 이동과 ‘자리잡지않음’(ungrounding)이라는 유목주의적인 귀속의 질서만을 묵인해온 것은 아닌지” 묻는다.(WP, 42-43) 또한, 끊임없는 유동성이라는 조건에 놓일 때 맞닥뜨리게 되는 현실적인 취약성 대해서도 생각해 보아야 한다고 경고한다.(OPAA, 160) 이처럼 권미원은 정착주의와 유목주의 모두의 한계에 대한 인식을 바탕으로, 이들이 각각 핵심적으로 주장하는 장소의 ‘특정성’과 특정 장소로부터 벗어나는 ‘유동성’ 사이에서 장소와 귀속을 새롭게 사유하는 개념으로 ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’을 제시한다.

‘잘못된 장소’의 경험은 돈 드릴로의 회곡 <발파라이소>(1999)를 통해 예시된다.⁷⁵⁾ 이 작품의 줄거리는 평범한 미국의 사업가 마이클 매저스키

72) James Meyer (2000b), pp. 10-11. 이런 실천을 예시하는 작가들로는, 르네 그린(Renee Green), 안드레아 프레이저(Andrea Fraser) 크리스티안 필립 물러(Christian Philipp Muller) 등이 언급된다.

73) James Meyer (2000a), pp. 20-39.

74) James Meyer (2000a), p. 28.

75) 권미원은 Don DeLillo (1999), *Valparaiso*, Schribner.판을 참고하지만 본고

가 출장으로 미국 인디애나주의 발파라이소로 가던 중 뜻하지 않게 칠레의 발파라이소로 잘못된 여행을 하게 되고, 이 사건으로 언론에서 유명인사가 된다는 내용이다. 주요 무대 배경은 거실처럼 꾸며진 토크쇼의 세트장이며, 연극의 진행은 그의 여행에 대한 언론 매체와의 인터뷰로 이루어진다.⁷⁶⁾ 권미원은 <발파라이소>가 예시하는 ‘잘못된 장소’의 경험을 통해 새로운 귀속의 모델인 ‘일시적 귀속’을 설명한다. ‘일시적 귀속’은 ‘특정한 위치에 속하지 않는’ 귀속의 방식으로(OPAA, 163), 말하자면 전적으로 정착하는 것과는 다르게 장소와 관계 맺는 방식이다. 권미원에 의하면, 매저스키가 귀속되었던 곳은 특정한 장소가 아니라 ‘이동의 시스템’이다.(OPAA, 163) 그는 항공 운항 시스템에 귀속되어 이동을 거듭한다. 이는 매저스키를 계속해서 ‘잘못된 장소’로 이끌며 그 결과 매저스키는 발파라이소라는 ‘잘못된 장소’에 도달하게 된다. 그러나 권미원은 어떤 의미에서는 매저스키가 내내 ‘올바른 장소’에 있었다고 설명한다. “산티아고에 도착해서 자신의 실수를 완전히 깨닫게 되었을 때, 그가 원래의 위치에서 얼마나 멀리 벗어났는지는 더 이상 문제되지 않는다. 그는 평온해진다. 그는 되돌아가는 대신, 칠레의 발파라이소를 향해 끝까지 치달아보는 것으로 그의 실수를 **완성**(complete)시켜야 한다고 확신한다.”(OPAA, 163)

는 Don DeLillo (2004), *Valparaiso*, Picador. 판을 참고함을 알려둔다.

- 76) 권미원은 <발파라이소>가 다양한 연극적 장치들을 통해 오늘날의 장소 경험의 문제에 대해 언급하고 있다고 분석한다. 언급되는 문제는 첫째, 동시대의 장소 경험이 미디어에 의해 지배되는 양상이다. 카메라와 방송 시스템으로 둘러싸인 무대 연출과 방송 인터뷰 형식으로 이루어지는 극의 진행은 우리의 삶과 경험이 이루어지는 장소가 완전히 카메라에 둘러싸여 있다는 사실에서 나아가, 심지어 이것이 미디어에 의해 기록되고 재현되기 전까지는 실제 현실로 인정받지 못하는 세태를 보여준다. 둘째, 동시대 장소 경험의 불연속적이고 탈육체화된 측면이다. 이러한 전통적인 시공간적 경험의 붕괴는 극중 등장인물들 간의 비정상적인 대화나 더듬기 같은 파편화된 언어 사용으로 전달되며, 여기서 실제 장소 경험과 미디어에 의해 매개된 경험은 구분되지 않고 마구 뒤섞인다. 셋째, 동시대 장소 경험에서 나타나는 방향 상실, 위치를 오인하는 양상이다. 이는 연극의 중심 플롯 자체가 현대 사회의 거대한 이동 시스템 속에서 주인공이 길을 잃어버리는 사건에 기반하고 있다는 데서 드러난다. OPAA, pp. 161-162.

매저스키의 여행에 대한 권미원의 해설에 따르면, 비행기가 ‘잘못된 장소’로 향하고 있다는 것을 알게 되었을 때, 매저스키는 오히려 소외된 자신의 상황에 대해 선명하게 자각하기 시작하며 마침내 자신의 정체성을 설명하기 위한 여행에 뛰어들다. 심지어 그는 ‘잘못된 장소’에 도달한 것을 깨달았을 때는 도리어 평온해진다. 이 연극에서는 이것이 ‘잘못된 장소’를 향한 여행이었는지 ‘잘못된 장소’로부터의 탈출이었는지, 즉 ‘잘못된 장소’가 칠레의 발파라이소였는지 아니면 그의 집, 직업, 가족이었는지가 점차 모호해진다. 권미원은 이러한 ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’의 경험은 ‘올바른 장소’와 ‘잘못된 장소’를 구분 짓던 기존의 인식 체계를 교란시킴으로써 ‘올바른 장소’에 대한 정착주의적인 믿음과 그러한 믿음에 기댄 정체성의 불안정성을 폭로한다고 설명한다. 매저스키에게 자신의 상황에 대해 각성하게 하고, 스스로의 정체성을 설명하는 여행을 시도하게 해준 것은 장소의 올바름이 아니라 ‘잘못됨’이었고, 귀속이 아닌 ‘일시적 귀속’이었기 때문이다.(OPAA, 164) 요컨대, ‘잘못된 장소’ 개념은 장소 결합적 정체성이 더 이상 성립될 수 없음을 재확인시켜주는 동시에 일상적인 시공간 경험에서 벗어난 불안한 장소 경험에서 가능해지는 자아 각성의 효과와 새로운 정체성 형성의 가능성을 보여줌으로써 ‘장소 귀속’과 그로부터 이어지는 정착주의에 저항하는 한편 그 한계를 보완하고자 한다. 또한, ‘일시적 귀속’ 개념은 비록 일시적이지만 대안적인 귀속의 방식으로 끊임없이 탈고정적인 장소 경험과 유동적인 정체성만을 맹목적으로 추구하지 않으며 장소의 특정성의 차원을 도외시하지 않음으로써 ‘장소 상실’과 유목주의에 저항하는 한편 그 한계를 보완하고자 한다. 그렇다고 할 때, 오늘날의 장소 특정적 실천들에서 이러한 특정성의 차원은 어떠한 방식으로 경험되고 해석될 수 있을까? 다음 절에서 우리는 이 질문에 대한 권미원의 대답을 살펴볼 것이다.

3. ‘관계적 특정성’: 동시대 장소 특정적 미술의 지향점

‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’이라는 대안적인 개념들을 통해 권미원이 궁극적으로 제안하는 것은 오늘날의 장소 특정적인 실천들이 장소의 ‘관계적 특정성’을 구분해 내고 지향하는 것이다.(OPAA, 166) 그것은 장소의 유동성과 특정성 사이에서 ‘장소의 문화적이며 역사적인 특정성’을 지지하는 것으로, 장소를 정착과 유목이라는 대립적, 모순적인 경험들의 ‘지속적인’ 관계로 이해하는 가운데 장소, 사람, 대상들 사이의 불균등한 조건들에 주목하는 것을 의미한다.(OPAA, 166) 이 절에서는 권미원이 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 제시하는 ‘관계적 특정성’ 개념에 대해 살펴볼 것이다.

앞의 논의로부터 권미원이 도출한 결론은 이제 장소의 실제적 차원에 본질적으로 속해있는 정착주의의 향수적인 장소와 정체성 개념은 더 이상 유지될 수 없다는 사실이다.(OPAA, 164) 이런 개념으로는 더 이상 동시대적인 삶과 미술 실천의 양상을 설명해 낼 수 없기 때문이다. 또한 무엇보다 이런 개념은 “정체성을 부여해 주고(identity-giving) 동일시할 수 있는 특질들을 담지하고 있는 특정한 장소(site/place)가, 그 장소에 새로 유입된 문화적 형식이나 그 장소로부터 생겨난 새로운 문화적 형식의 존재에 앞서 항상 그리고 이미 존재한다는 믿음에 입각하고 있기 때문이다.”(OPAA, 164) 이러한 완결된 장소에 대한 사고 안에서, 장소 특정적인 실천들은 반동적인(reactive) 것으로 이해될 수밖에 없다. 즉, 새로운 정체성과 역사를 만들어내는 것이 아니라 이미 그 장소에 존재한다고 여겨지는 것을 동원할 뿐인 ‘반작용’처럼 인식된다.(OPAA, 165)

권미원은 정착주의적인 믿음들의 허위와 불안정성을 밝혀내는 데 기여한 유목주의의 비판적 역할을 높게 평가한다. 분명 유목주의는 “장소 결합적 정체성이 갖는 구속을 이동하는 모델의 유동성으로 교체하고, 규범적인 순응이 아니라 우연한 만남과 상황들에 의해 만들어진 비합리적인 융합에 기반한 다중적인 정체성, [협업에서의] 신의, 의미의 생산 가능성을 도입하면서 해방의 효과를 가져왔다.”(OPAA, 165) 실제로 많은

유목주의적 실천들이 참고한 들뢰즈와 가타리(Deleuze and Guattari)의 ‘장소의 탈영토화’(the deterritorialization of the site) 같은 논의는 차이를 억압하는 전통적인 통설들의 문제를 밝혀내는 영향력 있는 이론적 도구로 활용되어 왔다.⁷⁷⁾ 그러나 권미원은 인간 혹은 장소의 정체성을 단순히 담론적 허구로 여기고 본질화된 관계들이 모두 해제된다고 상정하는 것 또한 과편화와 소외가 심화된 동시대 상황을 반영하는 환상일지도 모른다고 지적한다.(OPAA, 165) 말하자면, 유목적인 자아와 장소라는 패러다임은 어쩌면 ‘선택의 자유’라는 이름 아래 기억하지 않고, 허구화하고, 아무 곳이나 속하고, 결국엔 아무 곳에도 속하지 않기를 택하는 미심쩍은 기질을 매력적으로 포장하는 일일지도 모른다는 것이다. 또한, 권미원은 다중적이고 유동적인 정체성을 만들어 내고 활용하는 능력은 모두에게 평등하게 주어지지 않으며, 이는 그 자체로 권력인 ‘이동의 특권’으로부터 비롯한다는 사실을 지적한다.(OPAA, 165)

권미원이 강조하는 것은 실제 장소, 장소의 특정성, ‘올바른 장소’에 대한 믿음과 같은 ‘장소에 대한 심리적이고 습관적인 애착’에서 우리가 완전히 벗어날 수 없다는 사실이다. 권미원은 우리의 기억 내지는 바람 속에서 이처럼 장소의 실제적 차원들에 대한 은밀한 집착이 끊임없이 나타나는 것은 이론적인 숙련의 결여 때문이라기보다는 무엇보다 장소가 인간의 삶에서 생존과 직결된 수단이기 때문일 것이라고 설명한다.(OPAA, 165) 또한, 여전히 장소와 관련된 실천들이 계속되고 있는 동시대의 현상을 고려할 때에도, 우리가 삶에서 경험하는 혹은 미술 실천에서 다루는 장소와의 관계를 규명하고 이론적으로 정당화할 새로운 방식의 필요성이 대두된다. 실로 우리는 오늘날에도 특정한 지역, 장소에서 그곳의 지역 공동체와 관계하는 미술 실천들 내지는 해당 장소의 특정성을 탐구하는 문화적 실천들을 어렵지 않게 찾아볼 수 있다.⁷⁸⁾

77) Gilles Deleuze and Felix Guattari (1987), *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi, University of Minnesota Press.

78) 아리프 딜릭(Arif Dirlik) 같은 이론가들은 근래 도시공간점거 등, 특정한 장소에 개입하여 정치적 메시지를 전달하고자 하는 실천이 증가해왔음을 지적한다. “이 책에 기여한 대부분의 사람들에게 공유되는 전제는 장소가 (place) 우리 시대에서 문화적 정체성에 기반한 충돌들에 대한 지속적인 해

그러나 정착주의적 실천들이 야기한 예술적, 정치적 문제들에 대한 비판이 이미 많이 제기되어 온 오늘날, 장소의 특정성이나 고유한 지역 정체성을 탐구하려는 시도들은 쉽게 극단주의적, 퇴행적, 배타적인 실천으로 의심받거나 예단되는 경향이 있다. 가령, 지리학자 데이비드 하비(David Harvey)는 장소 결합적 정체성을 강조하려는 시도는 모두 어느 정도 전통이 갖는 힘에 의존해야만 한다고 지적하며,⁷⁹⁾ “지리적이고 미적인 개입은 언제나 민족주의를 암시하는 것처럼 보이며, 따라서 불가피하게 반동적인, 정치를 암시하는 것처럼 보인다.”고 주장한다.⁸⁰⁾ 그리고 그 예로 ‘나치즘의 장소 특정한(the place-specific) 미신들’과 공동체에 대한 감각을 촉진하기 위해 고안된 카밀로 시테(Camillo Sitte)의 도시 디자인을 든다.⁸¹⁾⁸²⁾ 하비는 말한다. “나는 시테가 옹호한 종류의 공간을

결을 위해 가장 중요한 위치를 제공한다는 것이다. 장소는 많은 이유에서 중요하다. 자본과 장소의 사이에서 국가의 중재적 역할의 약화와 함께, 글로벌 자본주의, 그리고 세계화가 권력의 위치 안에서 지배적인 지위를 얻을 때, 장소는 특별한 주도권을 획득했다.” Arif Dirlik (2001), “Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place”, *Places and Politics in an Age of Globalization* (Roxann Prazniak & Arif Dirlik eds., Rowman & Littlefield Publishers, Inc), p. 10.

79) David Harvey (1989), *The condition of postmodernity : An enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell, p. 303.

80) David Harvey (1989), pp. 282-283.

81) “19세기 후반 비엔나의 공예가 전통에 기반했던 시테는 상업적인 이윤을 추구하는 것처럼 보였던 특수하고 전문적인 기능주의를 혐오하면서, 도시의 사람들이 ‘안전하고 행복한’ 기분이 들게 하는 공간을 구축하고자 했다. 이는 ‘도시를 짓는 것이 단순히 기술적인 문제가 아니라 가장 최고의 의미에서 미적인 것이어야 한다.’는 것을 뜻한다. 이에 따라 시테는 공동체에 대한 감각을 보존하고 심지어 재창조하는 것을 촉진할 수 있는 내부 공간 - 플라자와 스퀘어들을- 을 만들기 시작했다. 그는 ‘과편화를 극복하고 사람들에게 전체적으로 “공동체적인 삶의 관점”을 제공하는 것’을 추구했다. (...) 시테의 아이디어는 상업화, 실용적 합리주의, 그리고 시공간 압축의 조건 아래 전형적으로 생겨나는 불안정성에 대한 특정한 반응이다. 바그너적인 미신과 그가 말하는 뿌리내린 공동체라는 개념에 호소하는 시테의 경우와 같이, 이러한 반응들은 또한 분명하게 시간을 공간화하려고 시도하지만, 그것을 달성하지는 못하며 정치를 심미적으로 만들 뿐이다. 그러나 시테는 여기서 자본의 힘, 상품화, 그리고 자본의 순환의 보편성과 세계화를 마주한 가운데 지역 공동체의 결속과 전통을 강화하려는 모든 일련의 정치, 문화, 그리고 공간적 실천들을 수긍하고 있다.” Harvey (1989), pp. 282-283.

만들어 내고 그러한 공간적 실천들을 부추겼던 프로젝트와 정치적인 프로젝트들 — 잘해야 장소를 보존할 뿐이고 최악의 경우 그들의 합의가 완전히 반동적인 정치적인 프로젝트들 — 사이에 잠재적인 연관성이 있음을 인지하는 것이 중요하다고 생각한다. 이들에게서 보이는 것은 결국 하이데거로 하여금 국가 사회주의를 포용하게끔 이끌었던 장소, 존재, 그리고 공동체에 대한 정서이다.”⁸³⁾

또한 하비는 근래 장소와 공동체를 둘러싼 반동적이고 배제적인 장소 정치(the politics of place)가 출현했다고 주장한다. 이러한 ‘장소 결합적 정치’(place-bound politics)는 진정성 있는 삶으로 나아가는 방법처럼 그려지지만 이를 통해 상대적으로 우위에 있는 집단이 적대적 관계에 있는 집단을 규정하고 그 집단에 영향력을 행사하기 위해 장소를 이용하는 현상이 나타난다는 점에서 그것은 명백히 의도적이며 위협을 내포한다. 특정 공동체에서 장소를 보다 고유하고 소속감을 느낄 수 있도록 만드는 과정은 자신들의 장소를 배타적으로 경계 짓고 정형화하는 일을 필연적으로 수반하기 때문이다. 이는 그 장소에 속하지 않는 사람들에 대한 배제와 정형화를 정당화하며, 장소의 외부를 예측과 통제가 불가능한 위협으로 묘사하는 수사를 동원한다.⁸⁴⁾ 무엇보다 문제는 이런 실천들이 배타적이면서 지역중심적인 인식과 정치에 빠져들기 쉽다는 데 있다.⁸⁵⁾

82) 시테의 도시 디자인에 대해서는 다음을 참조. Camillo Sitte (1979), *The Art of Building Cities: City Building According to Its Artistic Fundamentals*, Charles T. Stewart trans, Hyperion Press.

83) David Harvey (1989), p. 277.

84) “장소 결합적 정치의 재부흥은 명백히 추한면이 있다. 다른 장소들을 정형화하는 것은 미디어 안에서 유혈사태를 만들어 내는 사악한 형식들 중 하나이다. 배타적이고 정형화된 방식으로 ‘타자들’을 규정하는 것은 자기규정을 향한 첫걸음이다. 장소에 대한 재발견은, 하이데거의 경우가 보여 주듯, 어떤 종류의 진보적인 정치를 구축하기 위한 기회들만큼이나 많은 위협을 내포한다.” David Harvey (1996), “From space to place and back again”, *Justice, nature, and the geography of difference*, Blackwell, p. 325.

85) 하비는 장소에서 나타나는 반동주의의 한 가지 예로 나치즘에 대한 하이데거의 경탄을 든다. 하비는 많은 경우 장소와 관련하여 분명하게 드러나는 정치적 집착의 ‘근원’에는 하이데거의 영향이 깊게 자리하고 있다고 본다. 하비는 하이데거를 다음과 같이 비판한다. 첫째, 하이데거는 직접성에 대한 선호 아래 어떤 매개를 통해 맺은 사회적 관계들이 어떤 방식으로든 일정

그러나 권미원이 지향하고자 하는 장소의 특정성은 하비가 비판하는 폐쇄적인 방식의 특정성과는 다른 방식의 특정성이다. 권미원은 묻는다. “오늘날 장소(그리고 자아)의 문화적이고 역사적인 특정성을 유지하는 것이란 무엇을 의미하는가?”(OPAA, 166) 이 질문에 대한 권미원의 대답은 장소의 ‘관계적 특정성’을 구분해 내는 것이다. ‘관계적 특정성’은 대상과 맺는 관계를 중심으로 인식되는 특정성이다. 권미원은 『한 장소 다음 또 한 장소』(2002)에 앞서 저술한 「잘못된 장소」(2000)에서, 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 유명한 저작 「포스트모더니즘, 혹은 후기 자본주의의 문화적 논리(Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism)」(1984)에서 등장하는 보나벤투라 호텔에 대해 논하며 장소 경험에서 인간과 장소가 맺는 관계의 중요성을 강조한 바 있다.⁸⁶⁾ 제임슨의 저작에서 보나벤투라 호텔은 전통적인 시공간적 인지 경험을 파괴하고 길을 잃게 하는 파편화된 포스트모던적인 공간 경험, 말하자면 ‘잘못된 장소’의 사례였다.⁸⁷⁾ 하지만 권미원에 따르면, “올바름과 잘못된

유형의 진정성을 표현하는 방식이라는 것을 인정하지 않는다. 이런 매개된 사회관계들은 정체성과 진정한 자아감에 대한 위협으로 여겨진다. 둘째, ‘뿌리 없음’(rootlessness)에 기여하는 것은 어떤 것이든 전면적으로 배격된다. 나아가 [여기서] 경험은 일정 한도를 넘어서면 소통 불가능해진다. 왜냐하면 진정한 예술과 진실한 미적 감각은 오로지 장소에서의 뿌리내림에서만 발생하기 때문이다. 하비는, 하이데거의 이런 배타적인 시각은 사회적 삶에서 언어가 갖는 힘에 대해 주장한 그의 견해까지 감안하면 더욱 강한 어조가 된다고 본다. 장소는 소통 불가능한 타자성들의 입지가 된다. David Harvey (1993), p. 13-14. 하비의 비판은 분명 하이데거를 포함한 정착주의적 실천들에는 유의미할 것으로 보인다. 그러나 장소를 동원하는 모든 실천들이 지레 정착주의로 환원되어서는 안 될 것이다. 이에 대한 자세한 논의는 다음 장에서 살펴볼 것이다.

86) 미국 CAA(College Art Association)의 아트 저널상을 수상한 바 있는 권미원의 「잘못된 장소」는 오타와(Ottawa) 아트 갤러리에서 열린 《모든 잘못된 장소들에서(In All The Wrong Places)》(1999)전의 강연을 위해 준비된 글이다. 실비 포틴(Sylvie Fortin)에 의해 기획된 이 전시는 갤러리의 물리적인 제약을 넘어서는 미술가들의 작업을 통해 도시에 산재하는 수많은 외딴 장소들을 활성화 시키며 미술가, 장소, 작업, 관객 사이에서 대안적인 시공간적 관계들을 생성한다. 전시에는 마리온 보디에(Marion Bodier) 외 10명의 작가가 참여했다. Stacy Miller (2005), “Former CAA Fellow: Miwon Kwon,” *CAA News*, p. 17; WP, p. 33.

87) Fredric Jameson (1984), “Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late

에 대한 결정은 결코 대상이 갖는 선천적인 특질로부터 파생되지 않는다. 심지어 어떤 도덕적인 절대법칙이 그 대상에 관여하고 있는 것처럼 보일지라도 말이다. 그보다는, 올바름과 잘못됨은 어떤 대상이 그 대상 외부에 있는 어떤 것과의 **관계 속에서**(*in relation*) 갖는 특질이다. 장소의 경우, 그것은 주체와 그 장소와의 관계를 나타내며 어떤 자율적인 것을, 즉 그 장소 자체의 객관적인 조건을 나타내지 않는다. 그래서 보나벤투라 호텔은 ‘잘못된’ 장소라고는 할 수 없다. 여기서 더욱 중요한 요점은 이러한 종류의 ‘새로운’ 공간에서 잘못된 것은 바로 우리라는 것이다.”(WP, 38-39) 권미원이 강조하는 것은 장소 자체의 특질이 아니라 장소와 맺는 관계이다.

이처럼 ‘관계적 특정성’을 지향한다는 것은 장소 결합적 정체성을 회복하고자 하는 정착주의의 향수적인 태도로 돌아가는 것을 의미하지 않는다. 또한 정체성과 장소의 유동성을 최우선으로 추구하는 유목주의적 태도로도 설명될 수 없다. ‘관계적 특정성’을 지향하기 위해 요구되는 것은 무엇보다 장소와의 관계에서 정착과 유목이라는 대립적, 모순적인 욕망과 이중적인 경험을 ‘**지속적인**’ 관계(*sustaining relations*)로 이해하는 것이다.(OPAA, 166)⁸⁸⁾ 다시 말해, 동시대 장소 특정적 미술은 우리가 장소를 둘러싸고 경험하는 연속성과 파열의 감각을, 즉 특정성과 유동성이라는 양 극단의 장소 경험을 변증법적인 긴장 속에서 함께 포괄하여 이해하는 능력을 필요로 한다.

Capitalism.” *New Left Review*, no. 146 (July-August), pp. 80-84. 이 글에서 제임슨은 보나벤투라 호텔이라는 포스트모더니즘적인 건축 구조가 어떻게 이처럼 방향을 상실하게 하는 장소 경험을 야기하고 있는지에 대하여 분석한다. 이러한 경험을 야기하는 특징적인 ‘건축적 어휘’로 여러 개의 호텔의 출입구, 반사 유리로 이루어진 건물의 외벽, 중앙 홀의 구조 등이 제시된다. 이후 제임슨은 이에 대한 결론으로, 개별 주체가 자신의 위치를 파악하게 하는 교육적 정치 문화인 ‘인식적 지도 만들기’의 미학을 제안한다.

- 88) 권미원은 이러한 이중적인 시각을 견지하는 사례로 케네스 프램프톤(Kenneth Frampton)의 논의를 제시한다. “건축에서, 프램프톤은 ‘이중 매개’(double mediation)”를 제안한다. (...) 장소 특정적 미술 실천에서의 유사한 이중 매개는 아마도 유동성과 특정성 사이의 지형을 발견하는 것을 의미할지도 모른다.” OPAA, p. 166. 권미원이 참고한 프램프톤의 논의는 다음 절에서 살펴볼 것이다.

권미원은 오늘날의 장소 특정적 실천들이 이런 이해를 바탕으로 ‘관계적 특정성’을 구분해 낼 것을 제안한다.(OPAA, 166.)⁸⁹⁾ ‘관계적 특정성’을 구분해 낸다는 것은 장소뿐 아니라 사람, 사유 등 어떤 대상과 관계하거나 그것을 사유할 때 그 대상과 함께 그 대상이 주변과 맺는 관계 사이에 존재하는 불균등한 조건들을 함께 살피는 것을 말한다. 또한 권미원은 오늘날의 장소 특정적 실천들, 특히 지역의 공동체와 관계하는 실천들에게 ‘단절에 기반한 친밀함’의 비판적 역량을 사유할 것을 제안한다.(OPAA, 9) 앞서 1장 2절에서 살펴본 바, 우리는 미술가와 공동체 사이의 유대 관계가 공동체 협업 미술에서 간과할 수 없는 요소임을 확인했다. 그러나 권미원이 제안하는 것은 동일한 정체성의 공유, 물리적 인접성, 시공간적 연속성으로부터 상정되는 통상적인 의미의 친밀함이 아닌, “부재, 거리감, 그리고 시간과 공간의 파열에 기반한 친밀함”이다.(OPAA, 9) 권미원은 이처럼 대상을 관계 속에서 사유하는 “관계적인 감성을 담지한 문화적 실천만이 지역[과의 협업]에서 벌어지는 우연한 만남을 장기적인 참여로 변화시킬 수 있고, 이러한 실천에서 만들어지는 스쳐지나가는 친밀함을 잇을 수 없고 되돌릴 수 없는 사회적인 중요성으로 바꿀” 수 있다고 본다. 그리고 “그렇게 함으로써, 우리가 삶에서 머무르는 장소들이 무차별화되고 시리즈화된, ‘한 장소 다음에 또 한 장소’로 일반화 되지 않을 것”이라고 설명하며 논의를 맺는다.(OPAA, 166)

본고는 ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’, 그리고 ‘관계적 특정성’ 개념 간의 관계를 요약하며 이 장을 마무리하고자 한다. 2절의 논의를 시작하면서 살펴본 바, 권미원은 오늘날의 장소 특정적 실천이 미술과 장소의 관계를 규명하고 장소에서 존재하는 새로운 형식을 만들어내는 문제에 당면해 있다고 보았다. 이에 권미원은 ‘잘못된 장소’, ‘일시적 귀속’, 장소의

89) “오늘날의 장소 지향적인 실천들은, 호미 바바가 기술한 것처럼 변증법적인 긴장 속에서 공간 경험에 대한 양 극단의 축들을 유지할 수 있는 ‘**관계적 특정성**’을 구분해내는 임무를 물려받는다. 이것은 하나 **다음에** 또 하나라는 방식으로 등가성을 유발하는 것이 아니라, 한 대상, 한 사람, 한 장소, 한 생각, 한 파편 **옆에** 위치한 또 다른 것들 **사이에** 존재하는 인접한 곳과 멀리 떨어진 곳들의 불균등한 조건들에 주목하는 것을 뜻한다.” OPAA, p. 166.

‘관계적 특정성’ 개념을 제시했다. 말하자면, 이들은 장소에 대해 인식하고, 장소와 관계 맺으며, 지향할 수 있는 장소 특정성의 새로운 모델로서, 동시대의 장소 특정적 실천들이 장소를 다루고자 할 때 고려해야하는 세 가지 측면이다.

권미원이 궁극적으로 제안하는 것은 오늘날의 장소 특정적 실천들이 장소에서 ‘관계적 특정성’을 지향하는 것이다. 이는 장소를 동질화하는 방식을 배격하면서, 장소에 존재하는 문화적이고 역사적인 특정성과 불균등한 조건에 관심을 기울이는 것이었다. 이 ‘관계적 특정성’을 구분해내고 지향하기 위해서는 장소에서의 유동성과 특정성을 지속적인 관계로 함께 포괄하여 이해하는 능력이 요구되었다. 이러한 인식을 위해 권미원이 제시한 개념이 ‘잘못된 장소’와 그것이 대변하는 ‘일시적 귀속’이다. 앞서 설명했듯, 잘못된 장소가 예시하는 ‘일시적 귀속’은 비록 일시적이더라도 귀속의 방식으로서 한편으로 장소와 정체성 형성에서의 끊임없는 불안정성과 유동성만을 추구하지 않으며 ‘장소 귀속’과 유목주의를 기각한다. 하지만 다른 한편으로 유동성이 담지하는 다중적인 정체성과 의미의 생산의 가능성을 추구하는 동시에 장소가 갖는 특정성의 차원을 도외시하지 않으면서, 유목주의의 문제의식을 수용하고 그 한계를 보완하는 개념이다. 요컨대, ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’ 개념은 동시대 장소 특정적 미술을 ‘관계적 특정성’이라는 궁극적 지향점으로 나아가게하기 위한 교두보적인 개념이라고 할 수 있다.

Ⅲ. 동시대 미술의 ‘관계적 장소 특정성’을 위하여

Ⅲ장에서는 권미원의 ‘잘못된 장소’ 논의를 비판적으로 고찰하고 이를 도린 매시의 ‘관계적 장소론’으로 보완함으로써 동시대 장소 특정적 미술의 한 가지 이론적 기반으로 ‘관계적 장소 특정성’ 개념의 성립 가능성을 제안할 것이다. 1절에서는 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념을 중심으로 ‘일시적 귀속’과 ‘관계적 특정성’ 개념을 비판적으로 분석함으로써 권미원의 논의만으로는 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반을 마련코자 했던 권미원의 목표가 성취될 수 없음을 주장할 것이다. 무엇보다, ‘잘못된 장소’ 개념만으로는 ‘관계적 특정성’을 지향하는 이론적 구도가 성립하지 않는다. ‘잘못된 장소’ 개념이 대변하는 ‘일시적 귀속’ 개념이 장소의 ‘특정성’의 측면을 규명하는 이론적 연결고리를 누락하기 때문이다. 다음으로, ‘관계적 특정성’ 개념은 그에 대한 언급 자체가 적어 실체를 파악하기 어려울 뿐 아니라, 특정성의 측면을 규명하지 못한 상태에서 유동성과 특정성을 ‘지속적인’ 관계로 이해하자고 주장함으로써 추상적인 선언에 그치고 있다. 또한, ‘관계적 특정성’ 개념을 보충하고자 도입한 논의들 역시 이 문제의 해결에 도움을 주지 못한다. 문제 해결의 열쇠는 비판의 대상이 되어 온 폐쇄적인 방식과 달리 유동성이 유지되는 가운데 장소의 특정성이 어떻게 성립될 수 있는지 규명하는 것에 있다. 이에 2절에서는 매시의 ‘관계적 장소론’을 살펴봄으로써 장소의 특정성을 규명하는 방법이 이론적으로 보완될 수 있음을 확인할 것이다. 나아가 이를 바탕으로 3절에서는 매시의 논의를 경유하여 보완된 권미원의 개념들이 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반으로 작동할 수 있음을 주장할 것이다. 궁극적으로 본고는 그 한 가지 제안으로 권미원의 ‘관계적 특정성’ 개념을 매시의 논의로 보완한 ‘관계적 장소 특정성’을 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 제시하고자 한다. 마지막으로 본고는 본고가 제안한 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 동시대 미술 실천에 적용한 비평 모델을 제시함으로써 본고의 논의를 구체화해볼 것이다.

1. 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념의 한계: 장소의 ‘특정성’ 규명의 문제

앞서 살펴본 바, 권미원에 따르면 동시대 장소 특정적 미술의 과제는 장소의 유동성과 특정성 사이에서 ‘관계적 특정성’을 구분하고 지향하는 것이었다.(OPAA, 166) 또한 권미원은 이 유동성과 특정성의 사이를 사유케 하는 개념으로 ‘일시적 귀속’을 예시하는 ‘잘못된 장소’를 제시했다. 이 절에서 본고는 ‘잘못된 장소’의 논의만으로는 장소를 탐구하는 동시대 미술을 이론적으로 정당화하고자 했던 권미원의 목표가 성취될 수 없음을 주장할 것이다. 이를 위해, 본고는 ‘잘못된 장소’ 개념을 중심으로 ‘일시적 귀속’과 ‘관계적 특정성’ 개념을 비판적으로 분석함으로써 권미원이 제시한 논의의 한계를 살펴보고자 한다. 더불어, 본고는 권미원이 전개하는 논의와 참고하는 논의들을 함께 고찰하면서 권미원의 문제를 보완할 수 있는 가능성을 확인해 볼 것이다.

권미원이 ‘잘못된 장소’와 ‘관계적 특정성’에 대한 논의를 제안한 의도는 무엇보다 동시대 미술에서 장소 특정성이나 지역 정체성을 탐구하는 실천들에 가해지는 회의적인 시선과 비판으로부터 이들을 이론적으로 구명하는 데 있었다. 이는 권미원이 『한 장소 다음 또 한 장소』(2002)의 결론에서, 정착주의의 배타성과 폐쇄성에서 벗어나는 유동성 속에서 장소만의 ‘역사적이고, 문화적인 특정성’과 ‘장소의 불균등한 조건’에 주목하는 ‘관계적 특정성’을 구분해내는 것이 여전히 중요함을 역설한 데에서도 잘 드러난다.(OPAA, 166) 한편으로, 본고는 이러한 권미원의 의도를 지지하며 그 이론적 구명의 필요성을 수용한다. 그러나 다른 한편으로, 본고는 ‘잘못된 장소’ 개념은 그 도입 의도의 설득력에도 불구하고 그것이 지향하고자 했던 ‘관계적 특정성’에 대한 사유를 가능케 하는 수단으로 충분히 기능하지 못한다는 점을 지적한다. 다시 말해, 권미원이 제시하는 ‘잘못된 장소’의 논의만으로는 유동성과 특정성을 지속적인 관계로 유지하는 ‘관계적 특정성’이 어떻게 가능해질 수 있는지를 명확하게 규명할 수가 없다.

첫 번째로, 문제는 ‘잘못된 장소’ 개념이 대변하는 ‘일시적 귀속’에서 발견된다.⁹⁰⁾ ‘일시적 귀속’은 ‘관계적 특정성’을 사유하기 위한 가교가 되는 개념이었다. 그러나 권미원이 제시하는 ‘일시적 귀속’의 논의에서 장

90) 본고는 앞의 각주에서 설명한 마르크 오제의 비장소 개념과 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념이 갖는 유사성을 지적하고자 한다. 권미원이 ‘잘못된 장소’ 개념을 설명하는 부분에서 오제의 논의를 직접 인용한 것은 아니다. 하지만 ‘잘못된 장소’ 개념이 등장하는 *One Place after another*의 결론 「6. 결론을 대신하여: 한 장소 다음에 또 한 장소(By way of a conclusion: One place after another)」(2002)의 다른 부분에서 권미원이 오제의 글을 언급하고 있다는 점(OPAA, pp. 158-159), 그리고 오제의 비장소 논의가 발표된 시기(1995)와 그의 논의가 갖는 영향력을 고려할 때, 권미원이 ‘잘못된 장소’ 개념을 이론화 하는 과정에서 비장소 개념을 참고했을 가능성이 높아 보인다. 특히 비장소의 특징으로 제시되는 ‘일시적 계약’은 ‘잘못된 장소’의 ‘일시적 귀속’과 유사해 보인다. 이를 확인하기 위해 오제가 말하는 비장소의 특징을 살펴보자면, 비장소의 가장 큰 특징은 다음과 같다. 첫째, 인간적 장소에서는 인간의 실천적 행위와 경험에 의한 매개가 중심이 되는 반면, 비장소에서는 언어, 텍스트, 이미지에 의한 매개가 중심이 된다. 가령, 해당 지역의 경관과 사람들을 마주함으로써 특정한 장소감으로 경험하게 되는 국도와 달리, 고속도로에서는 오로지 교통 표지판의 텍스트와 추상적인 그림 기호를 통해 해당 장소를 경험하게 된다. 이에 따라 비장소의 이용자들은 해당 장소와 일정한 물리적, 심리적 거리를 유지하며, 그곳을 일시적으로 스쳐 지나가는 곳으로 인식하게 된다. 둘째, 비장소는 그곳을 이용하는 사람들에게 일시적인 정체성을 부여하며 그들과 일시적인 계약 관계를 맺는다. 비장소는 이용자들에게 ‘승객’, ‘고객’, ‘운전자’와 같이 다수에 의해 공유되며 익명성을 갖는 정체성을 부여한다. 이용자들은 비장소에 존재하는 특유의 규칙을 준수하여 비장소와 일시적인 계약을 맺음으로써 이러한 익명성을 획득한다. 가령, 공항 이용자는 신분증을 제시하는 행위를 통해 해당 비장소에 존재하는 암묵적인 계약인 ‘신원 확인’을 이행함으로써 승객으로서의 정체성을 획득한다. 셋째, 비장소는 지금 이 순간이라는 의미인 ‘현실성’(actuality)의 지배를 받는다. 이는 끊임없이 그날 예정된 항공편의 출발과 도착 시간을 알리는 공항 전광판의 이미지로 대변된다. 비장소에서는 무엇보다 시간 단위가 중심이 되며 마치 과거와 미래는 없는 것처럼 날씨, 기온, 교통상황 등 모든 정보의 교환이 현재를 중심으로 이루어진다. 이러한 현실성은 장소 이용자들 사이에서 보편성을 갖는 하나의 세계관과 인식 체계를 만들어 낸다. 또한 특정한 장소성과 분리된 비장소의 이용자들은 역설적으로 편안함을 느끼게 되고 기존 정체성의 탈피로 인한 익명성의 즐거움을 느끼게 된다. Marc Augé (1995), pp. 77-107. 오제의 비장소와 일시적 계약에 대한 논의를 살펴보는 것은 권미원의 ‘잘못된 장소’ 논의에서 유동성의 측면의 의의와 효과를 이해하는 데 도움을 준다. 그러나 이 역시 장소의 특정성의 측면을 규명하는 데 있어서는 도움을 주지 못한다.

소의 유동성의 측면에 대한 분석과 정당화는 이루어지지만, 특정성의 측면에 대해서는 그것이 전혀 논의되지 않는다. 이는 ‘잘못된 장소’에서의 ‘일시적 귀속’의 사례로 제시되는 <발파라이소>에 대한 권미원의 해설에서 뚜렷하게 드러난다. 매저스키가 일시적으로 귀속된 곳은 항공 운항 시스템이라는 이동의 시스템이었다. 이러한 ‘일시적 귀속’은 매저스키로 하여금 계속해서 떠돌아다니고 길을 잃게 만들었으며, 결국 칠레의 발파라이소라는 ‘잘못된 장소’에 이르게 했다. 권미원에 따르면,

“매저스키가 칠레에 다다른 것은 그가 방심했기 때문이 아니라, 그가 지금까지 잘 알려지지 않은 귀속의 논리(logic of belonging)를 받아들였기 때문이다. 이는 어떤 특정한 위치에 묶여 있는 귀속감이 아니라 이동의 시스템에 연결되어 있는 귀속감이다. 매저스키는 사람들이 상업적인 항공 운송 시스템의 규정된 운항 궤도를 따라 하늘을 통해 이동하는 방식에 저항하지 않는다. 그는 그 방식의 위협적인 논리를 신뢰하고, 그 절차에 대해 믿음을 가지며, 그것의 시간표를 존중한다. 그는 그 시스템에 거의 신비로운 권력을 부여한다. 그가 잘못된 도시에 다다른 것은 했지만, 어떤 의미에서 그는 계속해서 올바른 장소에 있었다. 그렇게 그가 산티아고에 도달하여 그의 실수를 완전히 깨달았을 때, 그가 원래의 위치에서 얼마나 멀리 벗어났는지는 더 이상 문제되지 않는다. (...) 그는 되돌아가는 대신, 칠레의 발파라이소를 향해 끝까지 치달아보는 것으로 그의 실수를 **완성**(complete)시켜야 한다고 확신한다. “아름다움과 균형을 위한. 형식적 결심” (정말로, 마이클 매저스키가 미술가이고 그의 여행이 미술 프로젝트였었다면, 나는 그것이 장소 특정성에 대한 뛰어난 비평이라고 생각하며 감명 받았을 것이다.)”(OPAA, 163)

앞서 살펴보았듯, ‘일시적 귀속’은 이름에서 드러나듯 비록 일시적일지라도 귀속의 모델이며 장소의 유동성과 특정성을 지속적인 관계로 인식하게 하면서 장소가 갖는 특정성의 측면을 도외시하지 않기 위해 고안된 개념이다. 그러나 권미원이 제시한 사례에서 ‘일시적 귀속’의 효과와 의

의를 갖는 것으로 여겨지는 부분은 유동적인 관계의 측면뿐이다. 가령, 매저스키가 항공 시스템에 일시적으로 귀속되는 과정에서 강조된 것은 이동과 유동성이 극대화된 부분이다. 거듭되는 이동으로 말미암아 우연치 않게 도달한 ‘잘못된 장소’에서, 오히려 자아를 깨닫고 자신의 지난 삶을 성찰하게 되었다는 것이 권미원이 분석한 매저스키의 ‘잘못된 장소’의 경험이 주는 교훈, 즉 ‘잘못된 장소’의 효과이자 의의였다.⁹¹⁾ 하지만 ‘일시적 귀속’에 대한 권미원의 논의를 통틀어 장소의 특정성의 측면을 논구하는 설명은 찾아볼 수 없다.

그런데 ‘잘못된 장소’의 효과, 즉 매저스키의 자아 각성 효과가 단순히 거듭된 이동만으로 성취된 것일까? 매저스키가 자아에 대해 깨닫고 지난 삶을 성찰하게 된 것은 이동의 시스템에 귀속되어 이동만을 반복해서가 아니라, “발파라이소에 끝까지 치달아보는 것으로 자신의 실수를 완성시켜야 한다고 확신”하며 “그의 정체성을 설명해줄 여행에 착수”했기 때문일 것이다.(OPAA, 164) 매저스키는 여러 과정을 거쳐 마이애미로, 국제선 비행기로, 칠레의 산티아고로 향했다. 그곳에서 다시 헬리콥터를 타고 항구 도시 발파라이소에 도착하고 테이프로 스페인어를 배운다.⁹²⁾ 말하자면, ‘잘못된 장소’의 교훈을 가능케 하는 또 다른 한 축은 매저스키가 발파라이소라는 일상과 유리된 장소를 경험하고 해매고 다니며 그 장

91) 권미원은 ‘일시적 귀속’의 효과와 의의를 다음과 같이 설명한다. “매저스키의 실수의 완성과 형식적인 아름다움 덕분에, 우리는 ‘잘못된’ 장소에 대해 완전히 새로운 방법으로 생각할 수 있다. 그가 잘못된 장소에 도달했기 때문에 그가 ‘자아를 상실’한 결과가 나타났다가보다, <발파라이소>에서는 그 정반대의 사태가 발생한 것처럼 보인다. 잘못된 도시로 향하는 비행기에 탄 자신을 발견하자, 매저스키는 스스로에 대해, 혹은 보다 정확하게 자신이 소외된 상황들에 대해 깨닫기 시작했다. 그리고 그는 그의 정체성을 설명해줄 여행에 뛰어든다. (...) 매저스키에게 초점을 맞추게 하는 것은 장소의 올바름이 아니라 잘못됨이다. (...) ‘잘못된’ 장소와 조우하는 것은 ‘올바른’ 장소의 불안정성을 폭로하는 것과 같다. 그리고 이런 연장선상에서 자아의 불안정성을 폭로하려는 것과도 같다. 그러나 연극의 마지막 장면이 드러내듯이, 그러한 각성의 가치는 엄청나다. 그의 여행의 결과인 매저스키의 심리적인 출항은 그를 해방시키는 동시에 산산조각 낸다.” 이후 연극은 매저스키가 자살하는 것으로 끝을 맺는다. OPAA, p. 164.

92) Don DeLillo (2004), *Valparaiso*, Picador. pp. 41-43.

소의 특정성과 관계 맺으며 얻게 된 교훈이었을 것이다.

그러나 권미원이 제시하는 ‘일시적 귀속’의 논의에서는 매저스키가 발파라이소까지 도달하기까지의 유동적인 여정은 분석하고 정당화하고 있지만, 매저스키가 어떻게 장소의 특정성을 사유하고 그것과 관계할 수 있었는지에 대해서는 전혀 설명되지 않는다. 특정성의 측면에 대한 이러한 설명의 누락은 바로 다음 순서에서 ‘관계적 특정성’을 제시하는 권미원의 논의를 고려할 때 ‘잘못된 장소’에서 ‘관계적 특정성’으로 이어지는 이론적 연결고리의 공백으로 남는다. 나아가 이는 단순히 ‘잘못된 장소’의 ‘일시적 귀속’ 개념으로 ‘관계적 특정성’을 사유하지 못한다는 데서 그치는 것이 아니라, 상업적인 항공 시스템에 전적으로 순응하는 것으로 제시된 매저스키의 ‘일시적 귀속’이 권미원이 비판했던 유목주의적인 이동의 양태와 크게 다르지 않아 보인다는 문제를 발생시킨다.⁹³⁾

두 번째로, 이어지는 논의에서 권미원은 오늘날의 장소 특정적 미술이 유동성과 특정성을 지속적인 관계로 이해하는 것이 필요하고 양자를 변증법적인 긴장 속에서 유지하는 가운데 ‘관계적 특정성’을 구분해 내야 한다고 주장하며 논의를 마친다.(SPG, 166) 그러나 ‘관계적 특정성’ 개념을 논하는 부분은 그 언급의 양 자체가 매우 적어 실체가 모호한 데다가 여기서도 유동성과 특정성의 관계를 지속적으로 사유한다는 것이 구체적

93) 이는 매저스키가 자신의 ‘잘못된 장소’ 경험에 대해 이야기 하는 부분에서도 확인할 수 있다. 매저스키는 토크쇼에서 자신의 경험을 다음과 같이 회상한다. “그렇다. 그것은 이상했다. 비행기는 주와 주 사이를 이동하는 비행기치고는 너무나 크고 넓었다.... 그리고 나는 아무 말도 하지 않았다. 나는 시스템이 두려웠다. 나를 에워싼 모든 것들이 지닌 거대한 권력의 느낌. 그것이 바로 옆에서 숨 쉬고 있었다. 내가 어떻게 그 힘에 대항해 주체넘게 나설 수 있겠는가? 전자 시스템, 살아 움직이는 엔진....생명 유지 장치의 감각. 산소마스크 속의 산소....나는 고분고분해지는 것을 느꼈다. 나는 시스템에 굴복해야 했다. 내가 이렇게 지정된 좌석에 앉아있는 것이라면. 그들은 무엇이든 할 수 있는 힘이 있고 무엇이든 알고 있는 것이었다. 생각해보라. 컴퓨터들 그리고 금속 탐지기들 그리고 제복을 입은 공항직원들 그리고 폭발물 탐지견들이 나를 이 지정된 좌석에 다다르게 했으며, 내가 그 비닐 포장을 찢을 수 없었던 비행기 담요를 갖다 주었다. 그렇게 하면 나는 여기에 속해야만 한다. 이게 그 당시 내가 생각하고 있었던 것이었다.” Don DeLillo (2004), p. 79.; OPAA, pp. 162-163.

으로 어떻게 가능한 것인지에 대한 설명은 부재한다. 이처럼 특정성의 측면을 규명하지 못한 상태에서, 단순히 유동성과 특정성을 지속되는 관계로 이해하자는 주장은 선언적인 제안에 그칠 뿐이다. 권미원은 이 부분에서 두 명의 이론가를 참고하여 논의를 보충하고자 했다. 하지만 권미원이 참고하는 논의들을 살펴봐도 문제는 해결되지 않는다.

먼저, 권미원은 오늘날에도 문화적이고 역사적인 특정성을 유지하는 것의 의미를 설명하면서, 케네스 프램프톤의 ‘이중 매개’(double mediation) 개념을 제안한다.⁹⁴⁾ 이는 장소 경험의 이중성을 지속적인 관계로 이해해야 한다는 주장을 부연한다.(OPAA, 166)⁹⁵⁾ 그러나 프램프톤의 논의는 상반된 경향이나 경험들을 사유하는 데 있어 인식적 균형을 유지할 것을 제안하는 일반적인 수준의 논의에 다름 아니며, 이중 매개를 통해 특정성과 유동성을 지속적인 관계로 이해할 수 있다는 치더라도 단순히 장소 경험을 유동성과 특정성이 공존하는 것으로 이해하는 것만으로는 장소에서 유동성이 유지되는 가운데 특정성이 ‘어떻게’ 유지될 수 있는지는 여전히 해명할 수 없다.

다음으로, 권미원은 호미 바바의 「이중의 시각(Double Visions)」을

94) “프램프톤은 ‘이중 매개’ 과정을 제안한다. (...) 장소 특정적 미술 실천에서의 유사한 이중 매개는, 유동성과 특정성 사이의 지형을 발견하는 것을 의미할지도 모른다 - 정확하고 정밀하게 올바른 장소에서 벗어나기 위해서(to be out of place) 말이다.” OPAA, p. 166.

95) 프램프톤은 포폴리즘이나 감정적인 지역주의(sentimental Regionalism)같은 보수적인 지역의 정치에 맞서기 위한 비판적인 지역주의(Critical Regionalism)와 저항의 건축을 주장하며, 비판적인 지역주의의 실천이 이중 매개의 과정에 달려있다고 설명한다. 이중 매개란 말하자면 이중의 부정(double negation)으로, “최신 기술을 최대한으로 활용하는 경향과 향수적인 역사주의나 허울 좋은 겉치레로 되돌아가려는 언제나 존재해 왔던 퇴행의 경향 양자 모두에 대해 저항하는 것”을 말한다. Kenneth Frampton (1983), “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, *The Anti-Aesthetic Essays on postmodern culture*, (Hal Foster (ed.), Bay Press). p. 20. 프램프톤에 따르면, “첫 번째로, 이중 매개의 과정은 그것이 불가피하게 물려받은 세계의 문화의 전반적인 스펙트럼을 ‘해체’해야 한다. 두 번째로, 종합적인 모순을 관통하여 보편적 문명에 대한 분명한 비평을 성취해야 한다. 세계의 문화를 해체하는 것이란 활력을 잃은 사회의 표현성을 재활성화하기 위해 생경하고 이국적인 형식들을 차용하는 세기말적인 절충주의로부터 거리를 두는 것이다.”

언급한다.⁹⁶⁾ 바바의 논의를 통해 권미원이 강조하는 것은 장소, 문화, 예술 작품 등에서 존재하는 분명한 차이들 간에 구분이 유지되어야 한다는 것이다. 바바는 영국 내셔널 갤러리에서 열린 《1492년경: 탐험의 시대의 예술(Circa 1492: Art in the Age of Exploration)》(1992)전에 대한 비평을 통해 이 전시가 내세웠던 ‘평행주의’(Parallelism)의 시각을 비판하며 명백한 차이와 구분을 전제하는 시각인 ‘시차’(parallax)를 견지할 것을 제시한다.⁹⁷⁾ 바바에 따르면, 《1492년경》전이 말하는 글로벌한 관점이라는 것은 명백히 서구의 역사와 문화에 편향된 시각이자 권력의 시야이다. 미술관들의 전시 방식에서 나타나는 평행주의는 국제주의적인 태도를 유지하는 가운데 ‘동일한 거리/동일한 차이’라는 축에 의존하지만, 문화의 역사는 것처럼 공평하지도 또한 보편적이지도 않다. 바바가 참고하는 탈식민주의적인 담론은 서구와 비-서구의 문화를 제시함에 있어서 오히려 시차에 대한 관점을 부각한다. 말하자면, 보는 관점과 위치에 따라 실제적인 차이가 발생하며 이를 구분해야 한다는 것이다. 그러나 바바 역시 차이를 유지해야한다는 원론적인 선언으로 글을 맺고 있으며, 본고가 제기한 특정성 규명의 문제를 해결하고 있지는 않다.⁹⁸⁾

96) “호미 바바는 “지구는 그것을 소유한 사람들을 위해서만 줄어든다. 장소에서 쫓겨난 혹은 강탈당한 사람들, 이민자나 망명자에게는 국경이나 경계를 가로지르는 몇 발자국만큼의 거리도 어마어마하게 느껴진다.”라고 말한다. (...) 오늘날의 장소 지향적인 실천들은, 호미 바바가 기술한 것처럼 변증법적인 긴장 속에서 공간 경험에 대한 양 극단의 축들을 유지할 수 있는 ‘**관계적 특정성**’을 구분해 내는 임무를 물려받는다.” OPAA, p. 166.

97) 시차란 “실제적인 변화나 관찰한 위치의 차이로부터 야기되는 어떤 대상에 대한 시위치(apparent position, 관측자의 위치에서 본 위치[연구자])에서의 외관상의 이동 혹은 외관상의 차이”를 말한다. Homi K. Bhabha (1992), “Double Visions,” *Artforum* (January), pp. 88-89.

98) “우리가 전시의 마지막 단계인 “아메리카들”에 들어서면, 《1492년경》이 보여 주는 세계성(globality)의 비극적인 역사는 더욱 명백해지며 시차에 대한 요구는 더욱 적절해진다. 잉카 혹은 아즈텍 세계의 위대한 유산들은 신 대륙 발견 시대의 문화의 잔해들이다. 미술관에서 잉카 혹은 아즈텍에 대한 전시는, 그들을 강력한 문화적 시스템의 상징에서 파괴된 문화의 상징으로 바꿔버린 [서구의] 엄청난 파괴를 반영해야 한다. 다른 역사적 과거들 사이에서 단순한 평행주의 혹은 등거리란 존재하지 않는다. 구분이 반드시 유지되어야 한다. 바로 그 전시의 관례들 안에서 말이다. 식민주의적 폭력의 파괴와 지배를 알고 있는 미술 작품과, (...) 왕실로부터 수집가들에게로, 귀족

앞서 살펴본 논의들을 통해서도 이 문제가 해결되지 못했다는 사실은 오늘날 미술 실천에서 동시대의 장소 경험을 사유하고자 할 때, 반동적이거나 수열화하는 방식으로 귀결되지 않으면서 장소의 특정성을 구분해 내고 지향하는 작업이 얼마나 어려운 일인지 보여준다. 그러나 이는 동시대 장소 특정적 미술을 이론적으로 지지하기 위해 분명 해결되어야 하는 문제이다. 또한 장소의 특정성을 새롭게 규명하는 것은 결국 장소에 대한 새로운 사유, 즉 장소 개념에 접근하는 대안적인 방식을 요청하는 문제이기도 하다. 따라서 다음 절에서 본고는 권미원의 결론에서 한 걸음 더 나아가, 지리학자 도린 매시의 장소 이론을 도입함으로써 권미원의 논의에서 발견된 문제를 보완할 방법을 모색해 보고자 한다. 무엇보다 매시는 지리학자로서 장소의 특정성을 규명하는 보다 구체적인 설명을 제공하는 가운데 권미원과 유사한 문제의식을 공유하고 있기 때문이다.

2. 도린 매시의 장소론: 관계적 장소와 외향적으로 상호의존적인 장소의 특정성

이 절에서 본고는 도린 매시의 장소론을 통해 장소의 특정성을 규명하고 정당화할 새로운 이론적 접근 방식을 살펴볼 것이다. 비판 지리학자이자 관계적 지리학자로도 불리는 매시는 장소에 기반한 실천들을 반동적인 것으로 평가 절하하는 이론적 경향의 문제점을 지적하면서, 비판적 가능성을 담지한 장소와 장소의 특정성 개념을 제시한다. 매시가 장소와 관련하여 제시하는 개념들은 주로 『공간, 장소, 젠더(Space, Place, and Gender)』(1994)에서 찾아볼 수 있으며, 글로벌화에 대한 심층적인 비판과 장소가 갖는 정치적 가능성에 대한 논의는 주로 『공간을 위하여

의 저택에서 미술관으로 전해진 귀중한 골동품의 형태로 진화해 온 미술 작품 사이에서 구분이 유지되어야 한다. 그러한 구분하기가 없다면 우리는 역사의 죽음에 공모자가 되는 값을 치르면서, 오직 미술의 생존을 위한 감식가가 될 수 있을 뿐이다.” Homi K. Bhabha (1992), p. 89.

(for space)』(2005)에서 제시된다. 이 논의들을 통해 매시는 외부에 대한 폐쇄가 아니라 외부와의 개방적인 관계와 교섭을 통해 생성되는 ‘관계적 장소’ 개념과, ‘외향적인 상호의존성을 통해 보장받는 장소의 특정성’에 대해 논구한다. 매시의 장소론의 핵심은 장소가 시간과 달리 정체되어 있거나 평평한 물리적 표면 혹은 역사가 일어나는 배경이 아니라, 시간과 더불어 인간의 삶을 구성하는 차원이자 역사적 변형의 과정 자체로서 수많은 사회적 관계들이 교차되는 과정이라는 것이다.

“사회적으로 다양한 이 모든 시공간적 변화라는 맥락에서 우리가 어떻게 ‘장소’에 대해 생각해 볼 수 있을까? ‘지역 공동체’가 점점 해체되어 가는 것처럼 보이는 이 시대에, 해외에 나가도 집에서와 똑같은 가게들을 발견할 수 있고 똑같은 음악을 들을 수 있으며, 당신이 즐겨 먹는 외국 명절 음식을 바로 동네 식당에서도 먹을 수 있는 이 시대에, 그리고 모든 이들이 이 모든 것에 대해 각자 상이한 경험을 하는 이 시대에 우리는 어떻게 ‘지역성’을 생각할 수 있을까?”(SPG, 151)

매시는 오늘날 장소를 동원한 실천들에서 퇴행적이고 반동적인 경향이 감지된다고 본다.(SPG, 151) 장소를 둘러싼 물리적, 심리적 불확실성이 증가하면서 시골이나 자연의 이미지로 대표되는 ‘진정한’ 장소는 현대인의 파편화된 정체성을 위한 해결책으로 이상화되며 감상주의적인 상징물 역할을 한다.⁹⁹⁾ 또한 공동체의 장소를 외부로부터 지킨다는 미명 아래 반이민, 외국인 혐오 같은 현상들이 나타난다. 매시는 실제로 존재하는 이런 반동적인 경향으로 인해, 장소와 장소의 특정성(the specificity of place) 내지는 지역성(locality)을 추구하고 그 중요성을 주장하는 실천들을 그 자체로 반동적인 것으로 여기는 경향 역시 나타났다는 것을 지적한다.(SPG, 147) 앞서 살펴본 하비의 논의가 대표적이다. 이런 경향의 담론들에서 장소를 추구하는 실천들은 변화하는 세계 속에서 안정된 정체성, 고정성, 과거로의 회귀를 갈구하는 반응으로 해석되며, 필연적으

99) SPG, p. 118.

로 반동적일 수밖에 없는 것으로 치부된다.¹⁰⁰⁾ 말하자면, “‘시간’은 이동 및 진보와” “‘공간, 장소’는 정지 및 반동과 동일시”된다.(SPG, 151)

그러나 매시는 장소와 관련하여 문제적인 경향이 등장한 것은 분명하지만 이를 비판하는 것 보다는 글로벌화 시대라는 오늘날에도 사람들이 장소에 애착을 형성하려는 경향을 대면할 필요가 있다고 본다.¹⁰¹⁾ 매시에 따르면, 모든 것이 연결되어 있다는 오늘날에도 지역적 차이는 분명히 존재하며 이를 인식하고 해석하는 능력은 더욱 중요해졌다. 장소를 둘러싼 반동적인 경향이 증가한 현상은 오히려 “지리적 특수성 혹은 사람들이 장소에 부여하는 의미와 상징에 대한 이해 없이 이 시대에서 정치적인 삶을 사는 것은 거의 불가능하다”는 것을 보여 준다.(SPG, 118) 때문에 오늘날 장소에 기반한 실천들을 통해 얼마나 많은 투쟁이 전개될 수 있고 전개되어야 하는지 이해하는 것은 매우 중요하다. 매시는 동시대의 장소 경험에 부합하는 설명을 제공하는 가운데 장소 기반 실천들을 이론적으로 지지할 수 있는 방법을 모색하기 위해, 많은 비판이 제기된 장소 개념을 포기하는 대신 그것을 진보적인 방식으로 재규정하고자 한다. 매시가 집중하는 문제는 ‘어떻게 장소의 특수성 내지는 특정성이라는 개념을 반동적이지 않은 방식으로 유지할 수 있는가’이다.(SPG, 152)

매시는 장소를 추구하는 실천들에 비판적인 담론의 문제점을 밝혀냄

100) 매시에 따르면, 장소를 추구하는 것에 대해 부정적인 담론에서 장소에 기반한 실천들은 많은 경우 지방주의(particularism), 배타성, 그리고 보편의 이익을 거부하는 이기주의와 같은 특질들과 결부되거나, 또는 “기억, 정체, 향수”와 결부된다. 그러한 입장에 따르면, 장소 기반 실천들에서 “‘장소’란 필연적으로 본질주의적인 개념일 수밖에 없다. 장소는 그 안에 과거 전통으로 회귀하려는 유혹, (진보적이라고 여겨지는) 생동(Becoming)의 프로젝트를 구축해 나가는 대신 존재(Being)가 주는 안락함에 잠겨있으려는 유혹을 내포하는 개념이다.” SPG, p. 119.

101) “장소를 통해서든 다른 무엇을 통해서든 사람들이 애착을 형성하고자 하는 필요를 - 단순히 부정하기보다는- 대면할 필요가 있다. 그러나 현재 무엇보다 문제적인 장소감이 나타나고 있다는 것은 확실하다. 그것은 반동적인 민족주의에서부터 경쟁적인 지역주의, ‘유적’에 대한 내적인 집착에 이른다. 그러므로 우리는 적절한 진보적 장소감이 무엇일지 생각할 필요가 있다. 그것은 현재의 글로벌-로컬 시대와 그것이 야기하는 감정과 관계에 맞는 것이어야 하며, **그리고(and)** 궁극적으로 불가피하게 장소에 기반할 수밖에 없는 정치적 투쟁에도 유용해야 할 것이다.” SPG, pp. 151-152.

으로써 진보적인 장소 개념을 구축하기 위한 발판을 마련한다. 이는 구체적으로 하비의 대표적인 저서인 『포스트모더니티의 조건: 문화적 변화의 기원에 대한 고찰(The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change)』(1989)에서 하비가 전제하는 장소와 지역성 개념에 대한 비판을 통해 드러난다. 매시가 보기에 많은 경우 장소를 반동적인 것으로 문제시하는 주장들은 크게 두 가지 사고에 의거한다. “하나는 장소가 단일하고, 본질적인 정체성을 갖는다고 여기는 사고이다. 다른 하나는 장소의 정체성이 — 즉 장소감이 — 내부적으로 구축된다고 여기는 사고이다.”(SPG, 152) 즉, 장소의 정체성이 마치 중세의 토지 대장에서 이름을 찾아내는 것과 같이 내부적인 기원을 찾기 위해 과거를 캐내는 내향적인 시각에 기반하여 구축된다고 여기는 것이다. 하비의 논의는 이 두 가지 사고를 모두 보여준다.

먼저, 매시는 하비가 상정하는 장소와 정체성 개념을 비판적으로 재고한다. 하비가 비판하는 대상은 장소와 정체성 사이의 일관성과 연결성을 가정하는 장소 개념으로, 앞서 살펴본 정착주의적인 장소 개념에 상응한다.¹⁰²⁾ 하비에 따르면, 자본주의가 가져온 불안정한 유동성 때문에 정체성에 대한 감각이 필요해졌고 이에 장소가 정체성 구축의 수단이 되고 나아가 배제와 반동의 기지가 된다. “그러나 종종 필연적으로, 장소 기반 정체성을 고수하는 반동적인 움직임은 유동적인 자본주의 그리고 유연한 자본의 축적이 촉진할 수 있는 바로 그 파편화의 일부가 된다.”¹⁰³⁾

매시 역시 이러한 장소 개념이 잠재적인 위험성을 갖는다는 하비의 주장에 동의한다. 하지만 첫째, 이는 장소 개념이 통용되는 매우 익숙한 방식이긴 하나 장소를 개념화하는 하나의 방식일 뿐이다. 그런데 하비는

102) “이러한 입장을 살펴보기 위한 첫 번째 시작점은 장소와 정체성 사이에 가 정된 밀접한 연결이다. 그 다음으로 이루어지는 단계는 장소와 정체성 모두에게 이음새 없이 매끈한 일관성을 부여하는 것이다. 근대가 가져온 불안정한 유동성 때문에 정체성에 대한 감각이 필요해진다. 정체성에 대한 감각이란 안정되고, 일관성 있고, 모순되지 않는 것을 뜻한다. 여기서 장소는 정체성 구축의 수단으로 규정되며, 이에 따라 장소는 일관되고, 모순되지 않는 것이 된다.” SPG, p. 137.

103) David Harvey (1989), p. 303.

이러한 버전의 장소 개념을 장소와 지역성에 대한 모든 이해 방식에 동일하게 적용하여 비판하고 있다. 둘째, 정체성 역시 마찬가지이다. 정체성과 관련한 오늘날의 논의들을 고려할 때, 정체성의 형성은 장소 아니면 계급이라는 식으로 단순하게 이루어지지 않는다. 개인의 정체성은 수많은 요인들의 복합체로서 장소, 계급, 젠더, 인종은 물론이고 이들 간의 균형과 특정한 순간 또는 시대와 맞물려 다양하게 구성된다. 셋째, 이러한 논의는 장소 개념에도 적용된다. 즉, 장소는 단일하고 일관된 정체성을 지니는 것으로 볼 수 없다. 장소는 다중적인 사회적 관계들이 병치되고 교차되며 접합되는 가운데 구성되는 것으로서, 내부적으로 모순될 수밖에 없으며 갈등과 긴장으로 분열되는 곳이기 때문이다.¹⁰⁴⁾

다음으로, 하비의 논의에서 나타나는 것은 장소의 정체성, 전통, 역사 같은 특정성의 측면들이 내부 지향적으로 구축된다고 여기는 사고이다.¹⁰⁵⁾ 매시에 따르면, 장소에는 분명 특정성의 측면들이 존재한다. 그런

104) 매시는 장소를 교차하는 사회적 관계의 절합(articulation)이라는 측면에서 이해할 것을 제안한다. “장소에 대해 사고하는 하나의 방법은 장소를 사회적 관계들의 상호 교차 안에서의 특정한 순간으로 이해하는 것이다. 즉 시간의 흐름에 따라 구축되고, 고착되며, 서로 상호작용하고, 쇠퇴하고, 재생되는 사회적 관계의 그물망 안에서의 특정한 순간이다. 그러한 관계 중 일부는 장소 안에서 생성될 것이지만, 나머지는 그 장소를 넘어서 다른 장소들이 연루된 더 넓은 관계와 과정들에 어떤 특정한 지역성을 결합시킴으로써 생성될 것이다.” SPG, p. 120.

105) 매시에 따르면, 특히 이러한 하비의 사고는 동시대를 글로벌화, ‘시공간 압축’(time-space compression)으로 설명하는 그의 전제와 맞물려 장소의 특정성에 기반한 실천들이 반동적인 실천으로 귀결된다는 논리로 전개된다. 하비는 장소에 기반한 실천들은 진정한 역사적 변화를 이끄는 유의미한 비판적인 실천이 되기 어렵다고 본다. 이들은 장소에 존재하는 역사, 전해 내려온 전통에 의존할 수밖에 없는데, 모든 것이 동시적으로 연결된 시공간 압축 시대에 장소의 고유함이나 연속적인 전통이라는 것은 존재하기 어려우며, 이는 대부분 지배적인 자본의 논리 아래 상업화되고 의도적으로 조성된 것이기 때문이다. 따라서 이러한 장소 기반 실천들은 결국 자본이나 특정 집단의 정치적 목적을 위해 복무하는 감상주의적이고 반동적인 실천으로 귀결된다. David Harvey (1989), p. 303. 그러나 매시에 따르면, 공간과 장소에 대한 우리의 경험에는 자본만이 아니라 훨씬 더 많은 변수들이 관여하며, 때문에 글로벌화와 시공간 압축은 단순히 전 지구를 균질하게 만드는 게 아니라 오히려 지역적으로 불균등한 발전과 뚜렷한 지역적 차이를 야기한다. 그리고 이러한 지역적 차이들은 장소만의 특정성을

데 이 특정성의 측면들 역시 수많은 “사회적 활동과 사회적 관계들의 교차”로 인해 생성된 것이다. “결정적으로 그러한 사회적 활동과 관계들은 필연적으로 역동적이고 변화하는 것”으로서(SPG, 136)¹⁰⁶⁾ 그 장소가 무엇이며 무엇이 되어야 하는지에 대한 여러 이해관계와 관점의 충돌들이 그 장소의 정체성을 구성한다. 따라서 장소의 특정성은 “단순히 감상적으로만 만들어진 것이 아니며, 이러한 전통들 역시 구축된 것이다. 나아가 이러한 전통에 기반해서 구축한다는 것은 그 전통에 대해 비판적일 수 있다는 것을 의미하기도 한다.”(SPG, 140) 다시 말해, 장소의 과거로부터 내려온 것들은 장소와 마찬가지로, 항상 의도적으로 조성한 조건들로부터만 구성되지 않으며 예상치 못한 다양한 도전, 교섭과 조우하며 외부 지향적으로 생성된다.

“장소의 특정성(the specificity of place)은 각 장소가 더 거시적이고 더 지역적인 사회적 관계들의 독특한 **혼합(mixture)**의 중심이라는 사실로부터 도출된다. 한 장소에서 이루어지는 이러한 혼합은 다른 조건에서는 발생하지 않았을 효과를 생산할지도 모른다. 그리고 결과적으로, 이 모든 관계들은 한 장소의 축적된 역사와 상호 작용하며 이로부터 특수성의 또 다른 요소를 취한다.¹⁰⁷⁾ 그러한 장소의 역사는 그 자체로 지역과

만들어 내는 수많은 기제 중 하나가 된다. 매시는 이러한 불균등함을 만들어 내는 하나의 예로 ‘권력의 기하학’(power geometry)을 꼽는다. 시공간 압축의 권력의 기하학은 그것의 핵심인 이동성에 대하여 권력의 문제를 제기한다. 말하자면, 상이한 사회 집단들은 이동성에 대하여 상이한 관계를 맺기에, 시공간 압축은 모든 국가와 사람들에게 동등하게 일어나지 않는다. 매시는 이를 통해 단순히 이동성이 권력을 반영한다는 것을 지적하는 데 그치는 게 아니라, 이러한 차별화된 이동의 권력이 기존의 현실을 강화하고 악화시킬 수 있다는 것을 강조한다. SPG, pp. 149-150.

106) “지역성이란 단순히 선으로 경계를 그을 수 있는 공간적 범위가 아니다. 그것은 논의되고 있는 일련의 사회적 관계나 과정이라는 면에서 규정될 것이다. 가장 중요하게, 또한 지역성은 **상호작용(interaction)**에 대한 것이다. 게다가 그러한 상호 작용은 갈등을 동반할 것이다. 지역성은 차이와 갈등을 ‘내포’하게 될 것이다.(물론 부분적으로 그것에 의해 구성될 것이다)” SPG, p. 139.

107) “이러한 특수성 - 즉 장소의 고유성을 만들어 내는 수많은 근원들이 있다. 장소들이 근거하고 있는 광범위한 사회적 관계 그 자체가 지리적으로 차

더 넓은 세계에 이르는 각기 다른 일련의 결합들의 층들이 겹겹이 쌓여 있는 결과물로 상상할 수 있다.”(SPG, 156)

매시는 하비가 비판했던 장소의 반동적 경향은 분명 문제적이지만 이 역시 장소를 구성하는 여러 갈등의 결과물 중 하나이지 필연적인 결과는 아니며 그 어떤 전략도 나름의 위험성을 갖기 마련이라고 본다.¹⁰⁸⁾ 때문에 매시가 강조하는 것은 장소와 장소의 특정성을 규명하는 문제는 정치적 교섭, 논쟁적 결합, 생성의 문제이며 진보적인 방식의 개념화와 의식화의 촉구를 통해 그것들이 실천적인 차원에서 새롭게 생성되고 정치적 실천으로 이어지는 것이 더욱 중요해진다는 점이다.(SPG, 142)

매시가 제시하는 것은 수많은 사회적 관계와 이해관계의 네트워크가 접합되는 지점으로서의 ‘관계적 장소’ 개념이다. 장소가 다중적인 사회적 관계의 산물로 개념화될 수 있다면, 외부로부터의 폐쇄나 경계 짓기를 통해 장소를 규정할 필요가 없어진다.(SPG, 155) 이런 장소의 정의는 외부와의 대비가 아니라 외부에 **대한**(*to*) 결합의 특수성으로 규명된다. 즉, 외부는 그 자체가 장소를 구성하는 일부가 된다. 이에 따라, 장소의 특정성이나 장소감 역시 외부와의 관계 속에서만, 외향적인 상호의존성을 통해서만 구분해 낼 수 있다. “장소감은 과거로부터 물려받은 것과 협상해야 하며 그것으로부터 쌓이는 것일 뿐만 아니라 외부지향적으로 형성된다. 이는 의심의 여지없이 [장소에] 특유성(unicqueness)과 상호의존성

별화되어 있다. 글로벌화는(경제에서, 혹은 문화에서, 혹은 다른 어느 것들 안에서) 단순히 균질화(homogenization)를 수반하는 것은 아니다. 반대로, 사회적 관계의 글로벌화는 지리적 불균등 발전의 또 다른 근원(그것의 재생산)이며, 따라서 장소의 고유성을 만들어 내는 근원이다” SPG, pp. 155-156.

- 108) “그렇지 않다면 과거에 대한 **어떠한**(any) 개념도, 전통에 대한 어떠한 인식도 전통에 기반한다는 이유에서(*ipso facto*) 반동적인 것이 된다. 하비가 주목했던 장소의 반동적인 의미 그 자체도 갈등의 결과물이며 원론적으로 필연적인 결과가 아니다. 게다가 장소에서 나타나는 반동적인 의미는 반드시 저항해야 할 대상이지, 단순히 무시해야 할 것은 아니라는 것을 의미한다.”SPG, p. 141. 또한 매시는 하비의 비판이 지나치게 자본 결정적이라는 점을 지적하며, 그의 논의에서는 장소에 근거한(place-based) 것과 장소에 의해 경계 지어진(place-bounded) 것이 뒤섞여 있다는 점을 지적한다.

(interdependence)이 공동으로 존재함을 의미한다.”(SPG, 142) 따라서 “‘장소의 특징’을 이해하는 것은, 오직 장소를 그 장소 너머와 연결시킬 때에만 구축될 수 있다. 이런 진보적인 장소감은 외부와의 연결에 의해 위협받지 않으며, 이런 사실들을 인지한다.”(SPG, 156) 매시는 이런 논의는 결코 장소도, 장소의 특정성도 부인하지 않으며 장소의 특정성을 만들어 내는 근원은 수없이 많다는 것을 강조한다.(SPG, 155)

매시는 런던의 예를 든다. 런던은 소위 글로벌화의 최전선에 있는 도시이다. 런던은 금융과 무역의 중심지이며, 다양한 문화와 역사가 교차하는 곳이다. 금융지구의 고층 건물들을 가로지르며 투자, 무역, 거래, 교환을 수행하는 금융 종사자들에 의해, 외국인 노동자, 경비원, 배달부인 이민자들에 의해 끊임없는 경제적, 사회적 관계들이 이루어진다. 그런가 하면 런던은 테러단체의 주요 표적이 되는 테러 위험 도시이자, 세계 주요국 정상회담이 열리는 동시에 ‘자본에 반대하는 축제’가 열리는 곳으로, 그야말로 수많은 사회적, 정치적, 경제적, 문화적 네트워크가 접합되는 곳이다. 매시에 따르면, “이 가운데 어느 것도 런던을 특별한 곳으로 만들지 못한다. 그러나 런던이 수반하는 [모든] 것이 런던의 정체성을 자본주의적 글로벌화의 생산에서 지배적인 장소로 만들어 낸다.”(FS, 191) 런던은 분명 런던만의 특징을 가지고 있다. 그러나 고정되고 경계 지어진 장소 인식 없이도 이 모든 것을 느낄 수 있다. 나아가 이런 런던의 장소감은 외부와의 연결을 통해서만 그 특정성을 설명해 낼 수 있다. 영국 제국주의의 역사, 국제 자본주의 질서와 노동 분업의 관계를 배제하고서 런던이라는 장소의 특정성에 대해 사유하기란 어려운 일이다.¹⁰⁹⁾

109) 매시에 따르면, 이는 단순히 런던의 정체성을 ‘글로벌 도시’로 규정하는 것과는 다르다. 매시는 런던 발전 전략(Greater London Authority, 2001)을 예로 드는데, 여기서도 런던의 정체성은 글로벌한 도시로 그려진다. 이러한 정체성은 글로벌 금융시장과 관련 부문에서 런던이 차지하는 위상을 근거로 하며, 이는 하나의 성취로 제시된다. 그러나 매시는 이런 식의 전략은 권력 기하학의 시각으로 볼 때, 런던이 속한 관계들이나 현행 실천들에 대한 어떠한 비판적 분석도 제공하지 않는다고 본다. 다시 말해, 이를 통해서만 사실상 이러한 금융 지배, 런던과 다른 장소들이 맺는 예측 관계, 혹은 이러한 관계들을 동원해온 역사적 과정에 대해 논의되지 않으며, 나아가 이러한 전략의 목적은 이러한 구조의 금융 지배를 강화하는데 있

나아가 매시는 자연에 대한 이미지로 대표되는 바, 장소의 물리적 토대에 대한 인식 역시 이러한 장소 인식으로 포괄된다고 주장한다.(FS, 137) 매시에 따르면, 거대한 산맥이나 태곳적 자연으로 표상되는 장소의 굳건한 물리적 토대는 무시간적이거나 속세의 흐름과는 구분되는 것으로 여겨지며 장소 개념이 고정적, 폐쇄적, 비정치적으로 이어지는 하나의 개념적 빌미를 제공해 왔다.¹¹⁰⁾ 매시는 북부 잉글랜드의 암벽 스키도의 지질도와 지질 연대 일람 자료를 통해 5억년이 넘는 지질학적 역사를 고찰함으로써 물리적 자연 역시 끊임없는 변화의 과정 중에 있다는 사실을 강조한다.(FS, 133-137) 매시는 사람들이 일반적으로 지각의 물리적 변동이라는 과학적 사실을 ‘알고 있다’는 것을 자신도 알고 있지만, 중요한 것은 이러한 사실을 실제로 느끼는 것이며, 이를 장소와 세계를 상상하는 방식에 적용하고 그러한 상상 속에서 살아가는 것이라고 주장한다. 이것이 중요한 이유는 이로부터 장소에 대한 기존의 폐쇄적인 개념적 연쇄들을 바로잡는 것이 가능해지며, 나아가 장소에 기반한 실천이나 장소를 탐구하는 시도들을 배타적이고 반동적인 것으로 평가절하하지 않으면서, 이들에게서 진보적인 가능성을 기대해볼 수 있기 때문이다.

매시를 통해 살펴본 바, 장소에 대해 관계적으로 인식하는 것, 매시의 용어로 이런 방식으로 장소를 ‘상상’하는 것은 장소를 끊임없이 상호적으로 구성되는 관계적 과정으로서 ‘이제까지 존재해 온 이야기와 사회적 궤적들의 다중성’(multiplicity of stories-so-far)으로 이해하게 한다.(FS, 130) 이런 다중성이 필연적으로 수반하는 것은 장소의 우연성, 비규정성, 결정 불가능성이다. 무엇보다, 장소에서 마주할 수밖에 없는 이런 우연성

다. FS, p. 191.

110) 매시는 이러한 예로 장소를 개념화할 때 자연적, 생태적 측면을 다룰 것을 강조하는 아리프 딜릭의 논의를 언급한다. 딜릭은 근래의 장소 논의가 ‘공간의 사회적 구성’이라는 패러다임에만 집중한 나머지, ‘장소를 생태적으로 개념화하려는 시도’는 거의 없다고 비판하면서, 장소를 개념화하는 과정에서 자연을 포괄함으로써 중요한 통찰을 얻을 수 있다고 주장한다. Arif Dirlik (2001), p. 22. 매시는 딜릭의 문제의식에 일견 동의하지만, “딜릭이 장소에 대한 논의에 자연을 끌어들인 이유는 결국 ‘장소의 고정성’(the fixity of places)을 강조하고 장소에 어떤 토대를 마련하기 위함”임을 지적한다. FS, p. 137.

은 갈등을 야기하고, 사회적 제도의 필요를 발생시키고, 정치적 문제를 야기하는 결절로 구체화되면서 우리로 하여금 정치적 가능성을 열어젖힐 수 있게 한다. 매시는 장소의 내재적 우연성을 포착하고자 했던 하나의 시도로 상황주의의 지도를 제시한다.¹¹¹⁾ 이를 통해 매시가 말하고자 하는 것은, 단순히 모든 것이 열려있다는 식으로 장소에서의 우연성을 추구하자는 것이 아니라, 장소에 대한 인식의 핵심이 장소의 우연성과 끊임없이 교섭하는 것에 있다고 할 때 이제 논의의 초점은 이러한 교섭을 위해 필요한 조건들을 생성하고 실천하는 차원으로 옮겨진다는 것이다.(FS, 116) 말하자면, 이런 영구적인 법칙의 부재 아래서 더욱 필요해지는 것은 책임과 참여의 조건을 사유하는 것이다.

매시는 이처럼 장소 기반 정치의 비판적 가능성을 발견할 수 있는 조건들을 제안한다. 그 중 하나는 사회적, 물리적 거리 사이에 자동적으로 상정되어왔던 통상적인 친연성과 관계성을 탈구시키는 새로운 관계성을 생성하는 데서 발견된다. 이주의 과정 속에서 맺는 유대 관계, 사이버 공간에서의 유대 관계, 공감(empathy)에 기반하여 형성된 유대 관계로 예시되는 이러한 관계성은 장소에 상존하는 우연성과 변화의 가능성을 담지하는 관계성이다.¹¹²⁾ 또 다른 하나는 ‘실천적인 상호연결

111) “상황주의 지도가 환기하고자 했던 것이 바로 이 우연성의 요소에 관한 것이다. 그들에게, (도시) 공간의 특성 가운데 하나는 저항, 그 공간이 스펙터클의 균질화에 대한 저항, 즉 공간의 폐쇄성에 대한 저항을 필연적으로 제공한다는 것이다.” FS, p. 116.

112) “(이주, 디아스포라 공동체, 심지어 우리와 같은 사람들의 사이버 공간의 네트워크, 그리고 상이한 정도의 공감의 유대 관계 등, 전 세계의 사건들이 일어나는 물리적인 지구적 거리와는 아무런 관계없는 이런 모든 유대 관계들은 이런 [기존의 자본주의적인] 지리를 즉각적으로 파열시킨다. 이는 사회적 거리와 물리적 거리 간의 관계의 자동성(automaticity)을 탈구시키고, 미래의 잠재적인 변화를 나타낸다.) (...) 지리적인 상호 연결성이 더욱 확대되고 있는 오늘날 윤리적 책임의 지역화가 논의된다. 이는 ‘뿌리 내림’과 장소에 위치 지어진 윤리의 추구가 관계적이고 글로벌화 된 공간성 내에서 반드시 지역이라는 개념과 결부되어야 하는지에 대해 문제를 제기한다. 만약 장소들이, 매우 가변적인 형태 안에서, 병존이라는 의미, 즉 우리가 함께 살아가고 있음의 문제를 제기한다면, 이는 또한 장소와 마찬가지로 다양한 장소를 구성하는 보다 넓은 관계들을 교섭하는 문제를 제기한다.” FS, p. 187.

성'(interconnectedness)과 ‘공감과 상상력을 바탕으로 한 정체화’(identification)의 가능성에 기반하여 새로운 문화적 정체성을 생성하는데서 발견된다. 매시는 이를 사회적, 정치적 삶에서 체현된 상상의 힘을 강조하는 게이트스와 로이드(Moira Gatens, Genevieve Lloyd)의 논의로 예시한다.¹¹³⁾ 이들은 상상이 우리가 삶을 영위하는 사회성의 형식을 단순히 반영하는 것이 아니라 이를 능동적으로 구성하는 것이며, 이러한 상상이 어떻게 여러 제도와 실천에서 다양한 형식으로 체현되는지 강조한다. 이들에 따르면, “우리의 정체성을 구성하는 사회적 재화중 하나는 바로 ‘상상이라는 거주지’이며, 이는 우리가 함께 속한다는 느낌의 토대와 우리가 사회적, 정치적, 윤리적 권리를 주장할 수 있는 토대를 제공함으로써 우리의 실천력을 강화한다.”(FS, 193-194) 때문에 게이트스와 로이드는 상상력에 기반하여 사람들과의 관계에서 경험하는 ‘외적인’ 다중성을 ‘내적인’ 다중성으로 반영하는 문화적 정체성 생성하고 이를 견지한다면 우리가 지금과는 다른 정치적 지형으로 나아갈 수 있을 것이라고 본다.(FS, 194) 이러한 논의에 따라, 장소 기반 실천의 비판적 가능성을 공감과 상상력을 바탕으로 한 새로운 관계성과 문화적 정체성의 생성을 실험하는 데서 발견할 수 있다고 할 때, 오늘날 지역에서 장소 특정성을 탐구하고 지역의 공동체와 협업하는 동시대 미술 실천들에서 그 가능성을 목도하는 것 역시 불가능한 일은 아닐 것이다.

3. 동시대 장소 특정적 미술을 위한 하나의 제안: ‘관계적 장소 특정성’

이절에서 본고는 앞선 논의들을 경유하며 살펴본 바, 권미원이 동시대 장소 특정적 미술을 새롭게 사유하기 위해 제시했던 ‘잘못된 장소’, ‘일시

113) Moira Gatens & Genevieve Lloyd (1999), *Collective imaginings: Spinoza, past and present*, Routledge, p. 80.

적 귀속’, ‘관계적 특정성’ 개념이 매시의 장소론으로 보완된다면, 권미원이 본래 의도했던 바, 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반이 마련될 수 있다고 주장할 것이다. 특히 본고는 그 한 가지 제안으로 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 제시하고자 한다. 권미원이 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 제시한 ‘관계적 특정성’ 개념을 매시의 ‘관계적 장소’와 ‘외부지향적으로 상호의존적인 장소의 특정성’ 논의로 보완함으로써 마련되는 ‘관계적 장소 특정성’은 외부지향적인 유동성 속에서 ‘생성되는’ 장소의 특정성을 지향하는 개념이다. 이는 다양한 방식으로 장소 특정성, 지역 정체성을 탐구하는 동시대 미술 실천을 이해하고 지지할 수 있는 유효한 도구가 될 수 있다. 한편, 권미원은 ‘잘못된 장소’의 논의를 회곡 <발파라이소>로 예시하며 이것이 미술 프로젝트였다면 장소 특정성에 대한 뛰어난 작품이었을 거라고 높게 평가했지만, 정작 오늘날의 장소 특정적 미술이 참고할 미술 실천의 예는 제시하지 않았다.(OPAA, 163) 이에 마지막으로 본고는 본고의 제안을 구체화하기 위하여, 크리스토, 잔 클로드와 제레미 텔러의 작품을 사례로 ‘관계적 장소 특정성’을 동시대 미술 실천에 적용한 비평 모델을 제시해볼 것이다.

이제 다시 장소 특정적 미술에 대한 논의로 돌아가자. 앞서 살펴본 바, 권미원은 오늘날의 장소 특정적 실천이 미술과 장소의 관계를 규명하고, 장소에서 존재하는 새로운 형식을 만들어내는 과제를 안고 있다고 보았다. 이에 권미원은 ‘잘못된 장소’와 그것이 예시하는 ‘일시적 귀속’, 그리고 ‘관계적 특정성’ 개념을 제시했다. 이는 장소를 탐구하는 동시대 미술에서 고려해야하는 세 가지 측면으로 새로운 장소 인식의 모델, 장소와 관계하는 귀속의 모델, 그리하여 지향할 수 있는 장소 특유의 가치의 모델을 제안한 것이었다. 그러나 권미원의 개념들은 결과적으로 오늘날의 장소 특정적 실천들이 유동성과 함께 지속되는 장소의 특정성을 지향해야한다는 유의미한 방향은 제시했지만, 그 방향으로 나아가는 방법, 즉 유동성 가운데 특정성이 성립되는 방법에 대한 규명이라는 가장 핵심적인 설명을 누락함으로써 구체성이 떨어지는 선언적인 주장에 그치고 말았다. 때문에 이 개념들은 그들이 고안된 본래 의도에도 불구하고 장

소 특정성이나 지역 정체성을 추구하는 것을 철지난 퇴행이나 정치적 반동으로 평가절하는 회의적인 경향으로부터 이러한 동시대 미술 실천들을 정당화해 줄 수 있는 이론적 도구로 기능하지 못했다. 하지만 매시의 논의에 따라, 장소의 특정성이 외부와의 역동적인 관계를 통해 구성되는 것으로서 필연적으로 외향적이고 상호 의존적인 것으로 규명된다면, 그리하여 장소의 특정성이 그 반동성의 원인으로 비판받아온 기존의 폐쇄적인 특정성 규명의 방식, 즉 외부로부터의 경계 짓기와 고립된 공통 항목을 매개로 한 동일시의 방식 없이도 충분히 해명될 수 있다면, 이러한 매시의 논의로 보완된 권미원의 개념들은 장소를 탐구하는 동시대 미술 실천들을 지지할 수 있는 이론적 기반으로 작동할 수 있을 것이다.

그렇다면, 이에 따라 논의를 정리해보자. 오늘날 장소의 문제를 탐구하는 미술 실천은 첫째, ‘잘못된 장소’의 교훈을 인지해야 할 것이다.¹¹⁴⁾

114) “‘제자리가 아닌 곳에’ 있는 것에 대한 사회적, 문화적 경험을 고려할 때, 어떻게 이러한 존재의 상태가 이런 상황을 다루는 작품 혹은 전시기획 활동의 과정과 최종적인 형태에 반영될 수 있는가”를 탐구하는 클레어 도허티는 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념에 기반한 ‘잘못된 장소감’(a sense of the wrong place)이라는 개념을 제안한다. Claire Doherty (2008), “Public Art as Situation: Towards an Aesthetics of the Wrong Place in Contemporary Art Practice and Commissioning”, *Out of the Studio! Art and Public Space*, Z33, pp. 10-11. 또한 도허티는 권미원의 논의를 참고하여 이처럼 장소에서 이루어지는 미술 실천들을 기존의 장소 특정성과 구별되는 ‘장소에 위치한 실천’(the situated practices)으로 이론화하고자 한다. 이는 첫째 유동적인 장소 인식, 둘째 사회적인 것과 관계에 대한 추구, 셋째 창조적인 중재자, 활동가로 재정의된 미술가의 역할과 특정 지역 공동체와 장기간 협업하는 형태의 작품 제작 방식이라는 핵심적인 요인들의 결합으로 제시된다. “첫째로, 권미원이 말한 것처럼, 만약 “내가 잘못된 곳에 있는 것 같은 느낌(feeling out of place)”이 후기 자본주의의 정치적 사회적 현실에 대한 문화적 징후라면”, ‘장소에 위치’하게 되는 것은 실질적으로 기각된다. 이런 이유로, 이 책에서 논의되는 미술 작품들을 통해 드러나는 것은 장소를 가변적이고(shifting) 파편화된 개체로서 인정하는 유동적인 상태(state of flux)로서 경험에 대한 강조이다. 둘째로, 니콜라 부리요(Nicolas Bourriaud)가 그의 “관계 미학에 관한 베를린에서의 편지”(Berlin Letter about Relational Aesthetics)에서 말한 것처럼, [최근 미술에서] 새로운 어휘가 등장했는데. 그것은 “미니멀 아트와 유사하고 사회적인 것(the socius)을 기반으로 한다.” 부리요는 관계 미학이 소외, 즉 새로운 “네트워크 사회”를 특징짓는 노동의 분업과 공간의 상품화를 피하기

말하자면, ‘올바른 장소’나 ‘잘못된 장소’의 경험은 장소 자체의 선험적 특질이 아닌 장소와의 관계를 통해 인식되는 것임을 고려하고, 자신이 있는 장소에 속하지 않는다고 느끼는 ‘잘못된 장소’의 경험이 갖는 전복적 효과를 사유함으로써 본질주의적인 장소 결합적 정체성에 대한 믿음을 해제한다. 또한 장소는 외부로부터의 폐쇄나 경계 짓기 같은 내부지향적인 방식이 아닌, 수많은 사회적 관계의 교섭과 절합을 통해 구성되는 것임을 인지함으로써 ‘장소 귀속’과 정착주의의 한계를 극복한다. 그런데 이런 ‘잘못된 장소’의 교훈을 고려한다는 것은 단순히 장소에서 길을 잃는 것 혹은 끊임없는 이동이나 우연성을 추구하는 것과는 다르다.

둘째, ‘일시적 귀속’의 방식으로 장소와 관계해야 할 것이다. 이는 특정한 위치에 전적으로 귀속되지 않으면서 장소와 관계하는 방식으로, 장소와 유동적으로 관계함으로써 고정되지 않은 다중적인 정체성과 의미의 생산의 잠재적 가능성을 추구한다. 동시에 이는 비록 일시적일지라도 또한 귀속의 방식으로서, 장소와의 관계 속에서 경험하는 특정성의 차원과도 관계함으로써 ‘장소 상실’과 유목주의의 한계를 극복한다. 여기서 장소의 특정성은 외부로부터의 폐쇄, 대비가 아니라 장소의 외부가 장소의 축적된 역사와 관계함으로써 만들어진 혼합의 독특함으로 보장되는 것으로, 외부와의 유동적인 절합을 통해 생성되는 것이다. 이에 따라 ‘일시적 귀속’의 방식으로 장소와 관계하는 미술 실천은 장소에 존재하는 역사, 문화, 사람들 사이에 존재하는 특정성과 불균등한 조건들에 적극적으로 개입하여 이들과 상호작용을 시도한다. 또한 수많은 사회적 관계가 교차하는 장소에서 마주하는 갈등과 우연성, 비규정성을 교섭하고 이에 도전하는데 방점을 둔다. 특히, 지역에서 ‘일시적 귀속’을 통해 공동체와 협업하는 실천들은 동일성에 기반한 공동체의 성립 불가능성을 인정하는 가운데, 동일한 장소 정체성이나 물리적 인접함으로 상정되는 친밀함이 아

위해 작동한다고 제시한다. 마지막으로, 문화적 실천이 도시 재생의 주요 구성요소로 인식됨에 따라, 미술가의 역할 역시 중재자, 창조적인 사상가, 선동가로서 재정의 되며, 이는 미술가와 특정한 그룹의 사람들, 디자인 과정 혹은 상황(situation) 사이에서 이루어지는 장기간의 개입을 위한 기회들의 증가를 이끈다.” Claire Doherty (ed.) (2004), *Contemporary Art From Studio to Situation*, Black Dog Publishing, pp. 10-11.

닌 동일성의 부재, 거리감과 시공간적 ‘단절에 기반한 친밀함’을 바탕으로 협업한다.(OPAA, 9)

셋째, 장소를 탐구하는 동시대 미술 실천들이 지향할 수 있는 장소 특정성의 한 가지 모델은 ‘관계적 장소 특정성’이다. 앞서 살펴보았듯이, ‘잘못된 장소’와 ‘일시적 귀속’에 비해, ‘관계적 특정성’ 개념은 그것이 동시대 장소 특정적 미술의 궁극적인 지향점으로 제시되었음에도 불구하고 논의의 양 자체가 적어 그 실체가 모호하다는 문제가 있었다. 이에 본고는 권미원의 ‘관계적 특정성’ 개념을 매시의 ‘관계적 장소’와 ‘외부지향적으로 상호의존적인 장소의 특정’ 논의로 구체화하여 보완한 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 제안하고자 한다. 본고가 제안하는 ‘관계적 장소 특정성’은 유동성과 특정성의 관계를 설정하는 부분에서 ‘관계적 특정성’과 결정적인 차이를 갖는다. ‘관계적 특정성’이 우리가 장소에서 마주하는 유동성과 특정성이라는 장소 경험의 양극단을 함께 ‘지속되는’ 관계로 포괄하는 방식으로 이해하는 데 집중했다면,(OPAA, 166) ‘관계적 장소 특정성’은 이들을 단순히 함께 공존하는 관계로 이해하는 것에서 나아가 양자를 보다 필수불가결하게 상호의존적인 관계로 제시하면서 장소의 특정성이 유동성을 통해 ‘생성되는’ 차원에 주목한다. 다시 말해, ‘관계적 장소 특정성’을 떠나거나 지향하는 실천들은 무엇보다 장소의 외부 자체가 장소를 구성하는 일부이기에 장소는 외부와 맺는 유동적인 관계를 통해서만 그 특정성을 구성해 낼 수 있다는 인식에 기반하여 장소의 기존 역사, 문화 사람들과 관계한다. 또한 이는 장소의 특정성이란 관계와 교섭을 통해 끊임없이 구축되는 것이므로 이를 비판적으로 재구축할 수 있는 것으로 파악하면서 기존과는 다른 방식으로 장소의 특정성을 생성하고자 시도하는 미술의 실천적 경향을 뜻한다.

기존 장소와의 새로운 관계를 통해 장소의 우연성과 그 정치적 함의를 탐구하고 그에 대한 비판적 감각을 생성하고자 한다는 의미에서, ‘관계적 장소 특정성’을 탐구하는 실천들은 그 역사적 선례인 상황주의 인터내셔널(I.S.: Internationale situationniste)과 함께 생각해 볼 수 있다. 상황주의 인터내셔널을 이끌었던 기 드보르(Guy Debord)에 따르면, 스

펙터클(spectacle)로 표상되는 바, 소비자본주의 논리로 점철된 당대 사회의 현실에 저항하고자 했던 상황주의의 문제의식은 스펙터클의 파괴를 위한 ‘상황의 구축’(construction of situations)이었다.¹¹⁵⁾ 이는 주체가 적극적인 의지를 발휘하여 일상의 순간들에 개입하고 이를 변화시키는 실천이자 궁극적으로 혁명을 예비하는 실천이라 할 수 있다.¹¹⁶⁾ 이런 실천들이 이루어지는 무대는 도시였다. 현대의 주요 삶의 터전인 도시는 자본주의적 질서가 공간적으로 확장된 곳으로서 현대인들로 하여금 자본주의적 질서를 체화하게 하는 비판의 대상이었던 동시에, 자유와 현대성을 상징하며 혁명적 잠재성을 배태한 곳으로도 여겨졌기 때문이다.¹¹⁷⁾

115) 상황주의의 핵심 사상인 ‘상황’의 구축은 앙리 르페브르의 ‘계기’(moment) 개념을 토대로 이루어졌다. 르페브르는 프랑스어에서 순간을 뜻하는 두 단어 “instant”와 “moment”를 구분하는데, 전자가 우리가 흔히 이해하는 일시적이고 덧없는 찰나적 ‘순간’이라면, 후자는 이러한 ‘순간’에 주체가 적극적으로 관여함으로써 ‘개입의지’가 반영된 것을 말한다. 박미연에 따르면, “I.S.는 시간적 개념인 ‘계기’에 장소성을 부여하여 르페브르의 이론을 확장시키는 방식을 통해 상황 개념을 정립했다.” 박미연 (2014), 「상황주의자 인터내셔널의 복원: I.S.의 ‘예술정치’와 아방가르드의 의미」 현대미술사연구, 35, p. 124.

116) Guy Debord (1960), “Manifesto”, *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture* (Ulrich Conrads ed.), MIT Press, pp. 172-174.

117) 큐레이터 나토 톰슨(Nato Thompson)은 상황주의의 문제의식의 핵심이 “만약 한 사람의 의식을 바꾸고자 한다면, 반드시 그 의식을 형성하는 지리적 조건을 바꾸어야만 한다.”는 것이었다고 설명한다. 또한 그는 상황주의의 실천들을 특정한 장소를 기반으로 하여 그 장소와 관련한 문제에 개입하는 경향의 동시대 미술 실천들의 역사적, 이론적 선례로 파악한다. 톰슨은 이러한 미술 실천들을 지리학과 사회학을 위시한 공간 담론과의 연관 속에서 살펴보아야 한다고 주장한다. Nato Thompson, (2008), “IN TWO DIRECTIONS: GEOGRAPHY AS ART, ART AS GEOGRAPHY”, *Experimental Geography* (Thompson, et al. ed.), Melville House ; Independent Curators International, pp. 13-17. 톰슨은 미술가이자 지리학자인 트레버 페글렌이(Trevor Paglen) 고안한 ‘실험 지리’(experimental geography)라는 개념에 주목하여, 작품을 통해 특정한 공간, 장소에 관여하는 동시대 미술 실천 가운데 공간에서 정치적 실천의 차원을 의식적으로 실험하는 실천들을 ‘실험 지리적’ 실천으로 설명한다. Trevor Paglen (2008), “Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space”, *Experimental Geography* (Thompson, et al. ed.), Melville House, p. 31.

이에 상황주의자들은 ‘심리지리’(psychogéographie), ‘표류’(dérive) 같은 공간적 전략을 통해 도시의 ‘상황’을 새롭게 구축하고자 했다. 대표적으로 ‘심리지리’는 “개인의 정서와 행동에 영향을 끼치는 지리적 환경에 대한 연구”로 정의된다.¹¹⁸⁾ 상황주의자들은 이를 통해 단조롭고 기능적인 도시 공간들 속에서 혁명적 가능성을 실험할 수 있는 곳들을 발견하고자 했다. 이러한 연구를 위한 한 가지 수단으로 제시되는 ‘표류’는 “다양한 환경 속을 일시적으로 지나가는 기술”, “목적 없이 보행하는 기술”, “노동, 여가 활동을 위한 일상적인 동기들을 버리고 우연한 만남들, 공간이 지닌 매력에 이끌리도록 스스로를 내버려두는” 기술로 정의된다.¹¹⁹⁾ 말하자면, 이는 주관적인 감각을 토대로 자본주의적 질서와 가치로 구획된 기존의 시공간에 파고들어 공간을 사용하는 새로운 방식을 실험하는 전략이다.¹²⁰⁾ ‘표류’의 핵심은 생산성이나 유용성과는 관련 없는 유희적인(playful) 방식에 있다. 이를테면, 표류는 유희적인 창조와 인간의 개입의지를 결합시키는 활동으로, 삶과 환경에 대한 일종의 “심리지리학적 게임(game)”으로 설명된다.¹²¹⁾ 하지만 표류는 모든 것이 무의식적, 우연

118) “심리지리는, 그것이 의식적으로 조직되었든 그렇지 않든 간에, 개인의 정서와 행동에 영향을 끼치는 지리적 환경의 정확한 법칙과 특정한 효과에 관한 연구로 볼 수 있다. 매력적으로 모호한 형용사인 심리지리적(psychogeographical)은 이러한 종류의 연구에 의해 도달한 결론들에 적용될 수 있는데, 즉 그것은 인간의 감정에 대한 지리적 환경의 영향에, 그리고 더욱 일반적으로 이와 동일한 탐구 정신을 반영하는 것으로 보이는 모든 상황 혹은 행동에 적용될 수 있다.” Guy Debord (1955), “Introduction to a Critique of Urban Geography”, *Situationis International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets, p. 8.

119) Guy Debord (1958), “Theory of the Dérive”, *Situationis International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets, p. 62.

120) 도시에서 걷는 행위는 프랑스 지성사에서 오랫동안 논의되어 온 것으로, 특히 근대 도시의 일상에서 지배 권력과 자본에 저항하는 실천 전략으로 여겨져 왔다. 대표적인 논의로는, 보들레르(Charles Baudelaire)의 ‘만보객’(flâneur), 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 ‘산책가’(flâneur), 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)의 ‘보행자’(pedestrian)와 ‘걷기의 정치’(the politics of walking) 등이 있다. 상황주의의 ‘표류’ 역시 이런 논의의 연속선상에 있다. 이에 대한 자세한 내용은 다음의 논문을 참조. 백영주 (2017), 「‘걷기’의 의미 양상과 예술적 실천- 미셸 드 세르토의 ‘공간 실천’과 도시 개념을 중심으로」, 『인문콘텐츠』, 46, pp. 81-108.

적으로 매개되는 것과는 구분된다. 초현실주의의 목적 없는 방황(wandering)이나 산책(stroll)으로 예시되는 바, 드보르는 단순히 우연성을 추구하는 수준으로는 비판적인 의미를 획득할 수 없다고 보았다.¹²²⁾ 말하자면, 심리지리적 실천의 방점은 기존 도시의 질서를 전용하고 장소에서 맞닥뜨리는 우연성과 유희하되 이로부터 얻어진 영향들을 비판적으로 인식하여 새로운 질서와 감각을 생성하는 데 있었다고 할 수 있다.

가령, 드보르와 아스거 요른(Asger Jorn)은 <파리 심리지리학 가이드: 사랑의 열정을 위한 담화(Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour)>(1956)[도판9]에서 파리 관광 책자에서 오래된 파리 지도를 콜라주하여 자신들의 '표류'를 이미지로 재구성했다. 또한 드보르의 <벌거벗은 도시(The Naked City)>(1967)[도판10]는 파리의 열아홉 구역을 연결하여 심리지리적 배치가 가능한 경로를 가설적으로 제시했다. 이를 통해, 익숙한 도시를 익숙하지 않은 방식으로 해매고 다닐 때 기존의 환경이 우리에게 상이한 느낌으로 다가오며 이로써 기존의 도시를 상이한 의미로 재구조화 할 수 있다는 것을 시각적으로 보이게 했다. 드보르는 이런 실천들이 “무작위성에 대한 종속이 아니라 일상적인 영향에 대한 완전한 **불복종(insubordination)**을 표현하는 특정한 방황들을 명확히 하는데 공헌할 수 있다.”고 보았다.¹²³⁾ 상황주의자들은 일상을 지배하는 억압적인 질서가 붕괴하고 새로운 질서가 탄생하는 순간에서 혁명의 가능성을 보았다. 그리고 그러한 혁명의 모습은 놀이와 게임으로 가득 찬 유희와 축제(festival)로서의 혁명이었다.¹²⁴⁾ 이는 상황주의 저술에서 그들의 실천이 많은 경우 게임으로 묘사되는 데서도 잘 드러난다.¹²⁵⁾ 이들은 게임을 일상과 분리되지 않는 것으로 재정의함으로써

121) Guy Debord (1957), “Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action”, *Situationist International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets, p. 39.

122) Guy Debord (1958), p. 63.

123) Guy Debord (1955), p. 11.

124) Guy Debord (1960), “Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program”, *Situationist International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets, p. 393.

써 일상에 내재한 유희성, 축제성에 주목하고자 했다. 스펙터클로 완전히 포섭될 수 없는 인간의 유희적 측면, 상상력, 욕망, 장난스런 창조성이야말로 스펙터클을 전복할 수 있는 대안으로 여겨졌기 때문이다. 이 가운데 특히 예술은 일상과 축제 사이에서의 “혁명적인 게임”으로서, 상황주의적 실천들이 스펙터클로 점철된 일상생활의 전복을 실험할 수 있는 유희로서의 혁명적 실천이었다고 할 수 있다.¹²⁶⁾

이와 유사하게, ‘관계적 장소 특정성’을 지향하는 미술 실천들은 유희적인 방식으로 지배적인 질서로 구획된 일상의 장소와 관계하는 대안적인 형식을 실험하는 장이 될 수 있다. 이를테면, 특정한 지역에서 공동체와 협업하는 실천들은 프로젝트 안에서 상상력과 공감을 바탕으로 형성된 상호 연결성에 기반하여 다양한 형식의 관계성을 실험할 수 있다. 즉, 작품에 참여한 사람들로 하여금 일상적인 방식과는 다르게 형성되는 다양한 형태의 관계를 경험케 함으로써 사회적 특질, 물리적 지역의 인접성, 동일한 정체성 등을 바탕으로 가정되어 온 통상적인 친연성을 탈구시키는 효과를 갖는다. 이처럼 접촉과 상호작용 속에서 형성되는 다양한 관계성을 경험하는 것은 대안적인 방식으로 우리가 함께 속한다고 느낄 수 있는 토대가 된다. 이는 동시에 이러한 다중성을 반영하는 새로운 문화적 정체성이 만들어지는 토대로도 기능할 수 있다. 이런 문화적 정체성의 생성이 중요한 이유는 매시가 역설한 바, 그것이 상상력과 창조성에 기반하여 대안적인 사회적 제도나 정치적 실천 같은 사회적 형식들을 실험할 수 있는 조건이 되며 그로부터 새로운 사회적, 정치적 지형으로 나아가는 것을 상상해볼 수 있기 때문이다.(FS, 194)¹²⁷⁾

이제 본고는 마지막으로 본고가 제안하는 ‘관계적 장소 특정성’ 개념

125) Guy Debord (1957), p. 39.

126) Guy Debord (1961), “INSTRUCTIONS FOR AN INSURRECTION”, *Situationist International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets, p. 85.

127) 드보르 역시 유희와 창조성을 매개로 한 혁명적 가능성이 많은 사람들과 접촉하는 집단적인 프로젝트에서 경험될 수 있다고 본다. “사람들의 창조성과 참여는 오직 살아있는 경험의 모든 측면들과 확실하게 관련하는 집단적인 프로젝트에 의해서만 깨워질 수 있다.” Guy Debord (1961), p. 154.

을 활용한 비평 모델을 제시해보고자 한다. 이를 통해 본고의 논의를 실제 동시대 미술 실천 사례들에 적용해봄으로써 논의를 더욱 구체화하고자 한다. 이 작업은 장소에 기반한 동시대 미술 실천 영역에서 ‘관계적 장소 특정성’ 개념이 어떻게 드러날 수 있으며, 또한 이것이 어떠한 의미를 가질 수 있는지를 해명하는 방식으로 이루어진다.

무엇보다, 본고가 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 통해 주목하고자 하는 바, 미술 작품에서 이루어지는 관계와 교섭을 통해 장소에 존재하는 특정성의 측면이 새롭게 생성되는 과정을 살펴보자. 이러한 논의를 위해서는 첫 번째로 크리스토 자바체프와 잔 클로드의 작품이 좋은 사례가 될 것이다. 부부이자 미술가 공동체인 크리스토와 잔 클로드는 다양한 사람들과의 관계와 협업을 통해 특정한 장소에 물리적으로 개입함으로써 일시적으로 장소 자체를 작품으로 탈바꿈시키는 작업을 진행해 왔다.

본격적으로 이들의 작품에서 드러나는 ‘관계적 장소 특정성’을 살펴볼 때 앞서, 크리스토와 잔 클로드가 보여준 이제까지의 작업 양상을 살펴보자. 먼저, 초기로 분류되는 60년대 초반 이들은 주로 소규모 오브제를 천이나 비닐로 포장하거나 드럼통, 상점의 쇼케이스같은 오브제를 실제 장소에 설치하는 작업을 진행했다. 가령, <포장된 오토바이(Wrapped Motorcycle)>(1962)[도판11]가 대표적이다. 다음으로, 64년 뉴욕으로 이주한 후부터 이들은 본격적으로 역사적, 문화적으로 중요한 의미를 가진 야외의 공공건물이나 장소 자체를 포장하는 작업을 시작했다. 가령, 파리 시내 37개의 다리 중 가장 오래된 다리로서 프랑스에서 역사적으로 중요한 장소인 뫼네프 다리를 황금빛 천으로 덮은 <포장된 뫼네프 다리(The Pont Neuf Wrapped)>(1975-85)[도판12]나, 쓰레기들이 버려지던 마이애미 해변 주변의 외딴 섬들을 인공적인 분홍색 천으로 둘러싸 바다 한가운데를 하나의 추상적인 이미지로 변형시킨 <둘러싸인 섬(Surrounded Islands)>(1980-83)[도판13]이 대표적이다.¹²⁸⁾

128) Edith Pavese ed. (1985). *Christo, surrounded islands : Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*, Introduction by Werner Spies, Chronology and Photographs by Wolfgang Volz and Gianfranco Gorgoni, H.N. Abrams.

그 중에서도 특히 <달리는 울타리>(1972-76)[도판14]는 작품에서 관계와 교섭의 양상이 두드러지는 작품이다. 이 작품은 캘리포니아 북부 소노마 카운티와 마린 카운티의 초원과 언덕을 따라 약 39.4킬로미터 길이의 울타리를 설치한 작품이다. 이는 케이블로 연결한 2,050개의 기둥들을 흰색 나일론 천을 덮어 만든 5.5미터 높이의 천으로 된 울타리였다. 본고가 이 작품에서 주목하는 관계의 양상은 크게 두 가지이다. 첫 번째는 미술가와 장소를 둘러싼 사람들 사이에서 이루어지는 교섭과 협업의 관계이다. <달리는 울타리>가 실제로 실현되기까지는 42개월, 약 4년의 시간이 걸렸다.¹²⁹⁾ 그런데 <달리는 울타리>의 규모가 거대하다고는 해도 작품의 구조가 비교적 간단하다는 점을 고려할 때, 이는 작품의 설치 기간치고는 지나치게 긴 시간이 아닐 수 없다. 이렇게나 오랜 시간이 걸렸던 이유는 작품의 계획과 그것의 실현을 위한 비용을 마련하는 준비 과정이 길었던 것 외에도, <달리는 울타리>가 14개의 도로와 1개의 마을, 특히 59개나 되는 개인의 농장들을 가로질러야 했던 데서 찾을 수 있다. 안전에 대한 우려, 농장 가축들의 통행 방해, 환경 파괴 초래 등의 갖가지 이유로 작품의 설치가 시작부터 반대에 부딪혔기 때문이다.¹³⁰⁾

42개월이라는 긴 시간은 <달리는 울타리>를 실현시키기 위하여 크리스토와 잔 클로드가 작품이 설치될 장소와 관계있는 모든 이들과 관계와 교섭을 통해 공감대를 형성하고 협조를 요청하는 시간이었다. 캘리포니아 주정부뿐만 아니라, 환경보호 단체들, 토지 소유주들, 농장주들, 지역주민들을 설득하기 위해 수많은 대화와 접촉이 이루어졌다. 열여덟 차례나 되는 공청회와 세 번의 재판이 열렸으며, 수백 쪽의 환경영향평가 보

129) 크리스토와 잔 클로드의 웹사이트, <https://christojeanneclaude.net/projects/running-fence?view=info>.

130) <달리는 울타리>외에도 크리스토와 잔 클로드의 프로젝트들은 작품이 설치될 지역뿐 아니라 미술계에서도 많은 비판과 논쟁의 대상이 되었다. 가령, 헬 포스터와 힐튼 크레이머(Hilton Kramer)는 크리스토와 잔 클로드가 뉴욕 센트럴 파크에 설치한 <The Gates>에 대하여 혹평한 바 있다. 자세한 내용은 다음을 참조. Hal Foster (2005), "In Central Park", *London Review of Books*, Vol. 27, No.5, 3 March.; Hilton Kramer (2005), "Saffron Succotash! Those Absurd Gates a Blight on Art, City", *Observer*.

고서가 작성되었다.¹³¹⁾ 이런 과정을 통해, 사람들의 완강한 반대는 서서히 지지와 협력으로 변모했고 이는 작품의 실현으로 이어졌다. 말하자면, <달리는 울타리>를 가능케 한 것은 관계와 교섭을 통해 형성된 지지와 협력이었다. 이를 통해 알 수 있듯, 이 작품에서 사람들과의 관계와 교섭은 단순히 작품을 현실화하기 위한 사전 작업이 아니었다. 그보다는 작품의 실현을 결정하는 핵심 과정이었다. 크리스토와 잔 클로드 역시 그들 작품의 원천이자 매개체로 사람들의 참여와 협력을 꼽은 바 있다.¹³²⁾

두 번째는 프로젝트에서 관계와 교섭을 통해 실현된 작품이 장소와 맺는 관계이다. 구체적으로 크리스토와 잔 클로드는 인공적인 개입을 통해 장소의 물리적 조형성을 극대화하고 재구축하는 방식으로 장소와 관계한다. 이들의 여타 프로젝트들에서도 나타나는 ‘관계적 장소 특정성’은 대개 이 지점에서 생성된다. 말하자면, <달리는 울타리>와 소노마 카운티, 마린 카운티의 풍경이 함께 만들어 내는 변형된 풍경과 그로부터 경험하는 새로운 장소감은 <달리는 울타리>의 ‘관계적 장소 특정성’을 구성한다. 여기서 특기할 점은 이 작품이 기존의 장소와 관계하여 그 풍경을 변형시킨다고 할 때, 그것이 기존의 장소를 거부하거나 부정하는 방식으로 이루어지는 것이 아니라는 점이다. 제멋대로 태평양과 만날 때까지 언덕을 따라 달리는 것 같은 펄럭이는 하얀 울타리는 소노마 카운티와 마린 카운티의 광활한 들판과 언덕의 초록과, 넘실대는 굴곡과, 세차게 불어오는 바람을 더욱 선명하게 부각시키며 장소의 물리적 조건들을 적극적으로 수용한다.

특히 여기서 울타리의 역할은 핵심적이다. 본래 울타리는 인공적으로 내부를 외부로부터 차단하고 경계를 짓는 데 쓰인다. 여기서도 마찬가지였다. 본래 소노마 카운티와 마린 카운티는 개인 농장들이 산재한 초원 지역으로 울타리로 서로의 영역이 분명하게 구분되어 있었다. 그런데 64

131) Edith Pavese and David Boudon ed. (1978), *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, Photographs by Wolfgang Volz and Gianfranco Gorgoni, H.N. Abrams, pp. 12-13.

132) Harold Rosenberg (1983), "Time and Space Concepts in Environmental Art," *Art in the Land : A Critical Anthology of Environmental Art* (Alan Sonfist ed.), E.P. Dutton, p. 206.

킬로미터의 국도를 따라 초원에 설치된 작품 전체를 조망할 수 있도록 고안된 <달리는 울타리>는 개인 소유의 농장들로 이리저리 구획된 기존의 장소를 인위적으로 침범하고 연결함으로써 오히려 그곳을 자연적이고 조형적인 아름다움을 극대화한 장소로 탈바꿈시키는 역할을 맡는다. 나아가 이런 변형은 물리적인 차원으로 그치지 않는다. 이는 장소에 대한 경험과 의미의 차원에 대한 반향으로까지 이어진다. 인공적으로 변형된 물리적 풍경은 오히려 장소가 원래 담지하고 있던 의미나 정체성을 환기한다. 그러나 이는 동시에 수많은 사람들과의 관계와 교섭으로 덧붙여진 새로운 의미의 층들과 혼합되며 <달리는 울타리>의 ‘관계적 장소 특정성’으로 재구축된다.

이처럼 크리스토퍼와 잔 클로드의 작품 제작 방식은 미술가가 특정한 장소에 개입하여 장소와 관련한 사람들과의 교섭을 통해 장소에서의 관계를 활성화하는 것이었다. 물론 <달리는 울타리>의 현실화는 장소의 모든 관계자들이 공동으로 참여하여 이루어진 것이지만, 기본적으로 이 작품을 틀짓는 핵심적인 관계의 축은 미술가 대 장소 관계자들의 관계 즉, 일 대 다수의 관계였다. 반면, 다음으로 논의할 사례인 제레미 텔러의 <오그리브 전투>(2001)[도판15]에서 나타나는 관계의 축은 다수 대 다수의 관계로서 좀 더 복합적으로 생성되는 관계와 의미화 가능성을 보여준다. 말하자면, <달리는 담>에서 ‘관계적 장소 특정성’의 맹아적 형태가 발견된다고 한다면, <오그리브 전투>에서는 보다 다중적이고 심화된 형태의 ‘관계적 장소 특정성’이 발견된다고 할 수 있다.

더불어 <오그리브 전투>는 ‘관계적 특정성’뿐 아니라 ‘잘못된 장소’, ‘일시적 귀속’ 개념을 함께 적용하여 해석해 볼 수 있는 좋은 사례이기도 하다. 결론을 선취하자면, 본고는 <오그리브 전투>가 현실의 장소를 일상과 축제, 폭력과 유희가 뒤섞인 비일상적이고 불안정한 장소로 탈바꿈시키는 가운데 작품의 참가자들로 하여금 ‘잘못된 장소’를 경험케 하며, 또한 ‘일시적 귀속’의 방식으로 협업함으로써 유동적인 관계와 교섭을 통해 장소 고유의 역사라는 장소의 특정성을 비판적으로 재구축하여 대안적인 역사라는 ‘관계적 장소 특정성’을 생성해낼 수 있음을 보일 것이다.

나아가 이런 <오그리브 전투>의 협업에서 가능해지는 집단적인 현존과 귀속의 교란은 통상적이지 않은 방식으로 생성되는 다중적인 관계성과 새로운 문화적 정체성을 경험하는 토대가 될 수 있다.

미술가, 큐레이터, 사회적 기업가, 배우, 프로듀서 등 다양한 역할을 수행해온 제레미 델러는 주로 협업에 기반하여 특정한 장소의 역사와 문화를 다루는 미술 프로젝트를 기획해왔다.¹³³⁾ 또한 델러는 작품에서 사진, 연구조사, 아카이브 구축, 퍼포먼스 등 다양한 매체들을 활용해왔다. 델러의 작품 양상은 크게 세 시기로 나누어 살펴볼 수 있다. 첫 번째는 90년대를 아우르며, 앤디 워홀(Andy Warhol)의 영향 아래 대중문화 이미지나 공산품을 활용하여 가벼운 유머나 체제 비판을 수행하던 초기이다. <우리가 여자 친구는 없을지 모르지만 즐거운 시간을 보내는 방법은 안다(We might not have girlfriends but we do know how to have good time)>(1991)[도판16]같은 작품이 대표적이다. 두 번째는 2000년대 이후, 사회적 문제에 보다 진지하게 접근하는 중기이다. <오그리브 전투>(2001)가 이 시기를 대표한다. 세 번째는 2008년 이후부터 최근까지로, ‘사회적 초현실주의’(Social Surrealism)로 일컬어지는 시기이다.¹³⁴⁾ 이 시기 델러는 주로 일상과 관습에 파고들어 파열적인 순간을 만드는데 집중한다. 대표적으로, <이것이 현실이다: 이라크에 대한 대화(It is what it is: Conversations about Iraq)>(2009)[도판17]같은 작품이 있다.

이중 <오그리브 전투>는 델러의 출세작이자 장소 특징적이고 사회참여적인 미술 실천의 ‘본보기’(locus classicus)로 평가 받는 작품이다.¹³⁵⁾

133) Claire Doherty (2004), p. 92.

134) 델러는 ‘사회적 초현실주의’란 용어를 설명하기 위해 카니발의 전통을 언급한다. 말하자면, 모든 카니발 퍼레이드 행렬은 내부에 이상하고 낯선 것을 포함하고 있는데, 카니발이 만들어내는 이러한 비일상적인 공간에서 사회적으로 통용되는 관습에 대한 전치와 파열의 잠재성을 기대해볼 수 있다는 것이다. Ralph Rugoff (2012), “Middle Class Hero”, *Jeremy Deller: joy in people*(Jeremy Deller et al, eds.), Hayward Publishing, p. 18.

135) Claire Bishop (2012), p. 35. 비숍 외에도, <오그리브 전투>를 동시대 미술 실천의 중요한 사례로 꼽는 논의들은 대략 다음과 같다. Hal Foster (2017), “In Praise of Actuality”, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Verso, pp. 131-132.; Nato Thompson (2012), *Living as Form: Socially engaged Art from 1991-2011*, MIT Press, p. 142.; T. J.

이 작품은 1984년 6월 18일 영국 요크셔 주 오그리브 탄광촌에서 시위 중이던 광부들과 기마경찰들 간에 벌어진 유혈충돌 사태를 퍼포먼스 형식으로 재연(re-enactment)한 작품이다. 이는 또한 퍼포먼스 외에도, 다큐멘터리 영화, 구술사 출판물, 아카이브 전시 형태로도 만들어졌다.¹³⁶⁾ 우선, ‘오그리브 시위’라는 역사적 사건에 대해 알아볼 필요가 있다. 영국 근현대사에서 가장 격렬했던 대규모 노동 운동으로 꼽히는 이 사건은 마가렛 대처(Margaret Thatcher)의 보수당 정부가 신자유주의 노선의 정책들을 추진하는 가운데, 정부의 석탄 산업 축소와 탄광 폐쇄 조치에 반발했던 광부들의 파업으로 시작되었다. 오그리브에 집결한 전국광부노조(National Union of Mineworkers) 소속의 5천여 명의 광부들이 8천여 명의 기마경찰들과 물리적으로 충돌하는 장면은 전국에 중계되며 수많은 영국 국민들에게 충격을 주었다.[도판18] 이런 대처의 과정에서 정부와 보수 언론은 광부들의 폭력성을 부각하며 이들에 대한 부정적인 여론을 조성했다. 정부의 발표에서 시위는 ‘집단 폭력’ 혹은 ‘내전’으로, 광부들은 집단 이기주의로 불법을 자행하는 ‘내부의 적’으로 표현되었고, 미디어에서는 사실과 달리 시위대가 경찰을 선제공격한 것으로 방송되었다.¹³⁷⁾

Demos (2012), ‘Jeremy Deller’, *Artforum international*, vol. 50, p. 1.; Claire Doherty (2008), pp. 10–11.; Alice Correia (2006), “Interpreting Jeremy Deller’s The Battle of Orgreave”, *Visual Culture in Britain*, Vol. 7, pp. 93–97.

136) <오그리브 전투>는 마이클 피기스(Mike Figgis)의 다큐멘터리 <The Battle of Orgreave>(2001), 텔러가 출간한 오그리브 시위 관련 구술사 출판물 『The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984–95 Miners’ Strike』(2002), 아카이브 전시 《The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)》(2004)로도 만들어졌다. 때문에 이 작품에 대한 섬세한 논의를 위해서는 실제 퍼포먼스에 참가하여 작품을 경험한 차원과 2차적인 매체로 경험한 차원이 구분되어 논의되어야 할 것이다. 본고는 실제 장소에서 퍼포먼스에 참여한 관객들과 그들의 경험을 중심으로 논한다는 것을 밝혀둔다.

137) 미술사가 앨리스 코레이아(Alice Correia)는 영국 방송 연구 연합의 분석을 인용하여, 영국 방송사 BBC와 ITV의 뉴스 보도가 오그리브 시위와 광부들에 대한 편향된 시각을 드러냈음을 보인다. 특히 “두 채널 모두 기마경찰이 시위대에게 말을 타고 돌격하는 영상자료를, 시위대의 폭력이 고조된 후에(after) 일어난 것처럼 제시했다. [하지만] 그날 오그리브에 있었던 목격자들은, 기마경찰의 돌격이 주요한 폭력적인 상황의 고조 이전에

결국 국민적 반대 여론과 함께, 파업은 광부들의 완전한 패배로 끝이 났다.¹³⁸⁾ 뿐만 아니라, 이는 오그리브 시위와 광부들에 대한 편견의 고착화와 부정적인 역사화로 이어졌다. 이로부터 17년 후, 텔러는 아트앤젤(Artangel)¹³⁹⁾의 지원 아래 2년간의 연구조사 과정을 거쳐 8백여 명의 역사 재연 협회 회원들, 2백여 명의 전직 시위 참여 광부들과 경찰들, 오그리브의 마을 주민 등 약 천여 명이 넘는 사람들과의 협업을 통해 이 사건을 동일한 장소에서 재현했다.

<오그리브 전투>에 대한 비평은 대개 작품의 정치적 비판성을 중심으로 논의되어왔다. 한편으로, <오그리브 전투>는 비판성 있는 작품으로 평가되었다. 많은 경우 이러한 평가는 이 작품이 광부들의 노동 운동을 다룬다는 점(정치적인 소재) 혹은 사회적으로 소외된 노동 계급과 협업했다는 점(윤리적인 협업)에 근거했다.¹⁴⁰⁾ 다른 한편으로, 이 작품은 그것이 취하는 정치적 입장이 모호하다는 이유에서 비판 받기도 했다. 이런 비판은 특히 오그리브 시위를 보다 뚜렷하게 광부들의 입장에서 다루

(before) 발생한 것이라고 증언하면서, 경찰의 개입이 시위대의 폭력의 결과가 아닌 원인이라고 주장한다.” Alice Correia (2006), pp. 95-97.

138) 이에 따라, 1955년 850여개에 달했던 영국의 탄광들은 점진적으로 폐쇄되어 1992년에 이르러서는 50여개로 감소하였고, 70만 명에 달했던 광부들 역시 정리하고 되어 4만 명 정도로 크게 줄었다. 원종근 (2000), 「대처리즘과 영국의 경제개혁」, 『서유럽연구』 제6호, p. 203.

139) 1985년 런던에서 조직된 미술 단체 아트앤젤은 예술가들과의 협업을 기반으로 도시 공간의 특정 장소와 관계하는 장소 특정적 프로젝트들을 후원해왔다. 아트앤젤과 협업한 사례는 제레미 텔러 외에도, 로저 히온스(Roger Hiorns)의 <압류(Seizure)>(2008), 로니 혼(Roni Horn)의 <물의 도서관(Library of Water)>(2007), 프란시스 알리스의 <일곱 걸음(Seven Walks)>(2005) 레이첼 화이트리드(Rachel Whiteread)의 <하우스(House)>(1993) 등 다양하다. 자세한 내용은 아트앤젤의 웹사이트를 참조. (<https://www.artangel.org.uk>)

140) 클레어 비숍은 <오그리브 전투>에 대한 비평들이 사용한 ‘정치적’이라는 용어들을 분석하여 그 함의를 제시한다. <오그리브 전투>가 정치적이라고 할 때, 그것은 오그리브 시위의 주제, 즉 민중과 정부 사이의 투쟁을 의미하거나, 작가가 노동 계급의 관점을 취한 것, 반대로 작가가 국가의 입장에 저항하는 것에 실패한 것이나, 역사적인 재현의 비판적인 방식으로서의 퍼포먼스, 혹은 노동 계급 투쟁의 자랑스런 상징에 대한 향수적인 방식의 사용 같은 다양한 의미를 나타낸다. Claire Bishop (2012), pp. 35-36.

는 다큐멘터리나 출판물과의 비교를 통해 제기되었다.¹⁴¹⁾ 또한, 이런 비판은 광부들에 비해 상대적으로 국가와 정치적 이해관계를 함께하는 것으로 여겨지는 중산층의 역사 재현 협회를 끌어들이는 점이나,¹⁴²⁾ 불편한 시위의 상황을 그대로 반복하는 퍼포먼스가 비판적 재연인지 단순히 폭력적인 상황에 대한 회상인지 분간하기 어렵다는 점, 더욱이 퍼포먼스 와중에 아이들이 장난을 치고 사람들이 파이를 사먹는 등 그것이 마치 마을 축제 같아 보인다는 점에서도 제기되었다.¹⁴³⁾

본고는 이런 기존의 비평들이 <오그리브 전투>가 갖는 풍부한 해석 가능성을 충분히 포착해내지 못한다고 본다. 첫째, 무엇보다 기존 비평들에서는 작품과 장소가 맺는 관계에 대한 논의가 충분히 이루어지지 않았다. <오그리브 전투>는 특정한 장소의 맥락이 작품의 핵심을 이루는 장소 특정적 실천으로서, 이런 측면이 보다 심도 있게 논의되어야 한다.¹⁴⁴⁾ 둘째, 이와 관련하여 작품의 비판성을 논의하는 방식도 재고될 필요가 있다. 먼저, 상술하듯 기존의 비평들은 대개 정치적인 소재나 윤리적인 협업을 근거로 <오그리브 전투>의 비판성을 논한다. 이는 작품의 비판성을 인정하는 입장이나 그것의 모호성을 비판하는 입장 모두 마찬가지이다. 하지만 장소 특정적 실천으로서 이 작품이 특정한 장소와 관계하는 방식이 작품을 구성하는 주요한 부분이라고 할 때, 작품의 비판성 역시 이런 부분을 설명할 수 있는 방식으로 이루어져야 할 것이다. 또한, 본고는 작품의 정치적 모호함의 원인으로 지적되는 부분들, 즉 폭력적 상황, 모순의 공존, 상황의 어지러움 같은 특질들은 오히려 작품의 예술

141) Claire Bishop (2012), p. 35.

142) Dave Beech (2002), “‘The Reign of the Workers and Peasants Will Never End’: Politics and Politicisation, Art and the Politics of Political Art”, *Third Text*, p. 387.

143) Alex Farquharson (2001), “Reviews / Jeremy Deller The Battle of Orgreave, London, UK”, *Frieze*.(<https://frieze.com/article/jeremy-deller>)

144) 실제로, 텔러는 자신의 작품에서 장소가 갖는 중요성을 여러 번 밝힌 바 있다. 일례로, 텔러는 도허티와의 인터뷰에서 미국 샌프란시스코에서의 레지던시 프로그램 체류 기간을 연장한 이유를 설명하며, “나는 정말 ‘장소’에 관한 무언가를 하고 싶었고 그렇게 하는 것은 훨씬 깊은 조사의 과정을 수반한다.”고 언급한다. Claire Doherty (2004), pp. 95-96.

적 풍성함을 담당하고 있으며, 나아가 작품의 비판성과도 연결되어 해석될 수 있다고 본다. 요컨대, <오그리브 전투>가 장소와 맺는 관계를 고찰하는 가운데 기존과는 다른 방식으로 작품의 비판성을 규명하는 논의가 보완되어야 할 것으로 보인다. 그렇다고 할 때, 본고는 이 작품을 ‘잘못된 장소’, ‘일시적 귀속’, ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 통해 살펴보는 것을 통해 이런 작업이 이루어질 수 있다고 제안한다.

먼저, 장소 특정적인 실천이자 실제 장소에서 실황으로 이루어지는 퍼포먼스라는 점에서 <오그리브 전투>에서 논의되어야 할 중요한 지점 중 하나는 그것이 제공하는 장소 경험이다. <오그리브 전투>는 미술 프로젝트가 허용한 일시적인 카오스 상태 속에서 작품의 참여자에게 폭력이 난무하며 긴장감이 맴도는 혹은 익숙함과 낯설음 사이에서 불안하고 ‘잘못된 장소’로 경험된다.¹⁴⁵⁾ 그런데 이 퍼포먼스가 실제 사건이 아닌 사건에 대한 재연임을 이미 인지하고 있는 상황에서 어떻게 참가자들에게 ‘잘못된 장소’의 경험이 가능했을까? 무엇보다, 본고는 <오그리브 전투>에 대한 알렉스 파커슨(Alex Farquharson)의 비평이 이 작품이 ‘잘못된 장소’의 경험을 가능케 했던 면면들을 증언해주고 있다고 본다. <오그리브 전투>의 퍼포먼스 현장에 참여했던 비평가 파커슨은 현장에서 느꼈던 적대감과 긴장, 폭력의 상황이 실제와 구분되지 않는 정도였다는 점을 들어 예술적 재현으로서 <오그리브 전투>가 갖는 가치에 의문을 제기한 바 있다.¹⁴⁶⁾ 분명 경험에 따라 오그리브를 ‘잘못된 장소’로 느끼는

145) 클레어 도허티는 권미원의 ‘잘못된 장소’ 개념에 기반하여 ‘잘못된 장소감’이라는 개념을 제안하며, 이 개념을 예시하는 작업을 수행하는 미술가 중 하나로 제레미 텔러를 언급한다. 도허티에 따르면, 제레미 텔러의 작업들은 경계 지어지고 이미 정해진 위치의 공간에 개입함으로써 ‘잘못된 장소’감을 유발한다. 그리고 그 결과, 이러한 일시적인 프로젝트들은 또한 원래 맥락의 시간과 장소를 초월하여 작동될 수 있는 기회를 갖는다.” Claire Doherty (2008), pp. 10-11.

146) “(…) 특히 시위자였던 참가자가 시위에서 반대편을 맡고 있는 이들을 향해 보여준 깊은, 해결되지 않은 감정이 그것이다.(소수의 실제 광부들이 퍼포먼스 전날의 리허설에서 자신이 맡은 역할에 너무 과하게 감정이입을 했다는 루머가 있다.) 많은 이들에게 - 참가자들과 관객들 모두에게 - 이 <오그리브 전투>는 재연이라기보다는 회상에 가까웠다. (...) 경찰의 곤봉이 플라스틱이고, 광부들의 돌멩이가 모형이며, 사람들의 얼굴에 흘러내리

정도의 차이가 존재할 것이다. 그러나 재연이지만 재연의 대상이 폭력적인 사건이라는 상황과, 재연의 주체가 그 사건을 외상으로 경험한 당사자들이라는 사실로부터 형성되는 긴장감으로 미루어 보건대, 작품의 참가자들뿐 아니라 이를 멀리서 관전하는 관객들에게까지도 퍼포먼스가 벌어지는 오그리브는 불안하게 하고 심지어 위협적으로 느껴지는 장소였을 것이다.

한편, <오그리브 전투>가 재연임에도 그 재연의 대상과 주체에 따라 ‘잘못된 장소’의 경험을 제공할 수 있다는 설명에서 더 나아가, 어쩌면 이 작품이 재연이었기에 그것이 가능했던 것은 아니었을까? 단순히 폭력과 긴장만이 <오그리브 전투>가 제공하는 ‘잘못된 장소’의 경험을 구성하는 것은 아니다. 퍼포먼스가 이루어지는 오그리브는 미술 프로젝트와 재연이라는 구조가 조성한 예외적인 상황 속에서 일상을 영위하던 익숙한 장소를 낯설고 생경하게 경험할 수 있는 토대가 된다. 이는 프로젝트를 위해 오그리브를 방문한 외부인들보다도, 이곳에 귀속된 혹은 귀속되었던 이들에게 특히 그러할 것이다. 익숙한 장소를 익숙하지 않은 방식으로 체험하게 하는 이런 경험은 장소에 대한 심리적 재코드화를 견인하면서 사람들로 하여금 장소에 대한 기존의 감각과 인식을 상이한 방식으로 재구성하게 한다.

또한, <오그리브 전투>에서 이루어지는 협업의 양상은 ‘일시적 귀속’의 방식이다. <오그리브 전투>에서 나타나는 ‘일시적 귀속’은 크게 퍼포먼스 참여자들의 양상과 작품 제작자인 델러의 양상으로 나누어 살펴볼 수 있다. 먼저, 퍼포먼스를 위해 오그리브에 일시적으로 귀속된 참가자들은 ‘단절에 기반한 친밀함’을 바탕으로 협업한다. 이들은 동일한 장소 정체성이나, 오그리브 시위에 대한 동일한 기억, 경험을 공유하는 사람들이 아니며, 그 역사적 상처를 치유하려는 목적에서 모인 사람들도 아니다.

는 피가 가짜라는 사실은 잊히기 쉬웠다. ‘우리는 단결된 광부들이다 우리는 절대 패배하지 않는다.’라는 가슴에서 벅차오른 초라한 시위 구호 속에서 재현의 코드를 깨트리는 능력은 아무 소용없었다.” Alex Farquharson (2001), “Reviews / Jeremy Deller The Battle of Orgreave, London, UK”, *Frieze*.(<https://frieze.com/article/jeremy-deller>)

이들은 합의된 구조 안에서 새롭게 헤쳐 모여 만들어진 임시적인 공동체로서 상호적으로 지켜지는 일정한 거리감을 갖고 협업에 임한다. 동시에 이들은 동일한 장소에서 과거의 시위를 재연한다는 작가의 상상력에 대한 공감으로 모인 사람들이기도 하다. 텔러는 참가자들이 흥미를 느끼고 참여를 결정했던 이유는 무엇보다 이 작품이 사람들의 상상력을 자극했기 때문이라고 설명한다.¹⁴⁷⁾

더불어, <오그리브 전투>에서 포착되는 것은 ‘일시적 귀속’의 교란으로 만들어지는 유동적인 정체성과 다양한 관계적 형태의 모습이다. 작품에서는 과거 오그리브에 귀속되었던 사람들, 현재 귀속된 사람들, 그리고 귀속되지 않은 사람들이 뒤섞인다. 또한 이 사건을 경험한 사람들과 경험하지 않은 사람들이 뒤섞인다. 이와 함께, 귀속된 역할의 교란도 일어난다. 84년 당시 광부였던 사람이 경찰의 역할을 맡거나, 경찰이었던 사람이 광부의 역할을 맡기도 한다. 이처럼 고정된 위치와 정체성이 흔들리는 경험은 그 자체로 유동적인 정체성과 공동체의 생성 가능성을 보여준다. 특히 단순히 역사 재연이 취미인 중산층 계급의 역사 재연 협회와 이 시위가 심리적 외상으로 남아있는 노동 계급의 광부들을 직접 접촉시킨 점은 의미심장하다. 텔러에 따르면, 시위를 방송으로만 접했던 협회 회원들은 광부들에 대한 부정적인 인식으로 인해 그들과의 협업을 두려워했으며, 재연이 실제 폭동으로 변질될 것을 우려했다고 한다.¹⁴⁸⁾ 하지만 재연이 끝난 후, 사람들은 자신의 위치에 관계없이 이 상황 자체를 함께 유희한다.¹⁴⁹⁾ 이런 접촉의 경험은 광부들에 대한 고정관념을 허물고, 나아가 이 사건이 다른 방식으로 역사화 될 수 있는 단초가 된다.

이처럼 <오그리브 전투>는 폭력과 놀이와 축제 사이를 부유하면서

147) Claire Doherty (2004), p. 94.

148) Claire Doherty (2004), p. 94.

149) “퍼포먼스가 끝났을 때, 모든 사람들은 전쟁터를 다시 가로질러 밴드의 음악소리를 향해 행진했다. 경찰 제복 혹은 1980년대의 데님[광부들의 복장]을 입은 아빠들은 아이들과 장난쳤고, ‘광부들’은 ‘경찰들’과 얼싸안았다. 그리고 양쪽의 사람들은 오그리브와 런던에서 온 우리들 나머지와 합류했다.” Alex Farquharson (2001), “Reviews / Jeremy Deller The Battle of Orgreave, London, UK”, Frieze.(<https://frieze.com/article/jeremy-deller>)

끊임없이 모순과 증홍적인 상황들을 생산한다. 텔러는 <오그리브 전투>의 제작과 관련한 인터뷰에서, “예술가로서 나는 한 아이디어가 어느 정도까지 수행될 수 있는지, 특히 표면적으로는 용어상 모순인 ‘본질적으로 카오스적인 것의 재창조’에 관심이 있었다.”고 밝힌 바 있다.¹⁵⁰⁾ 하지만 이와 동시에 텔러는 협업 과정에서 모든 것을 카오스 속에 내던지는 것이 아니라 작가의 통제성을 유지하는 가운데 매순간 발생하는 장소의 우연성과 교섭한다. 비숍은 이를 파월 알테머(Pawel Althamer)의 용어인 ‘연출된 리얼리티’(directed reality)로 설명한다. 이는 과도하지 않은 작가의 통제와 자율적인 영역을 보장받는 참여자들의 예측불가능성이 긴장을 이루면서 작품의 핵심적인 두 축을 이루는 것을 말한다.¹⁵¹⁾ 이런 텔러의 방식은 ‘일시적 귀속’의 방식으로, 유동적인 관계 속에서 장소의 우연성을 교섭하고 다중적인 의미의 생산을 추구하는 가운데 장소의 고유한 차원과 관계하고자 시도한다. 특히 그는 오그리브 시위라는 장소의 역사를 비판적으로 인식하면서 이에 적극적으로 개입하고자 한다.

이런 <오그리브 전투>의 특질은 ‘관계적 장소 특정성’으로 설명될 수 있다. 말하자면, <오그리브 전투>에서 발견되는 것은 유동적인 관계 속에서 새롭게 생성되는 장소의 특정성이다. 오그리브라는 장소의 특정성, 즉 지역민들과 공권력의 대규모 유혈충돌이라는 오그리브 고유의 역사적 사실(혹은 역사적 상처)은 역사 재연이라는 놀이 문화와 퍼포먼스라는 미술 작품 제작 방식의 이중 구조 안에서, 장소의 내외부 사람들과의 협업을 거쳐 재현된 역사이자, 놀이이자, 미술 프로젝트이자, 마을 축제라는 다중적인 형태와 맥락을 덧입고 오그리브에 재소환된다. 이렇게 새로운 관계와 의미의 층들과 혼합되고 현재와 연결되어 재구축된 오그리브 시위의 역사가 바로 <오그리브 전투>의 ‘관계적 장소 특정성’이다. <오그리브 전투>는 미술 프로젝트로서 상상력과 유희적인 방식에 기반하여, 장소에 선재하는 역사적 사실을 ‘살아있는 역사’(living history)로 재구축함으로써 장소의 역사와 관계하는 새로운 방식을 창안해낸다.¹⁵²⁾¹⁵³⁾

150) Claire Bishop (2012), p. 32.

151) Claire Bishop (2012), p. 33.; Pawel Althamer (2006), ‘1000 Words’, *Artforum*, pp. 268-269.

첫째, 먼저 <오그리브 전투>는 역사 고증이라는 측면에서 기술적으로 높은 완성도를 보여준다.¹⁵⁴⁾ 이는 특히 역사 재연 협회의 참여로 가능해졌다. 하지만 <오그리브 전투>의 ‘관계적 장소 특정성’은 그것이 역사에 대한 기계적인 고증이나 기록을 넘어서는 데서 찾을 수 있다. 무엇보다, 텔러는 <오그리브 전투>를 통해 오그리브 시위가 광부들의 선제공격으로 시작된 것이 아니라는 사실을 드러내면서 기존의 역사를 비판적으로 재구축하고자 했다. 텔러는 이러한 의도를 중심으로 퍼포먼스의 구조를 구성했고, 주류의 역사에서 배제된 증언들을 출간했으며, 관련 자료들로 아카이브를 구축했다. 둘째, <오그리브 전투>는 왜곡된 역사의 내용뿐만 아니라, 오그리브 시위를 다뤄온 기존의 재현 방식 자체도 재구축한다. 비숍에 따르면, 이 작품이 뛰어난 사례로 평가받는 이유는 그것이 미술에서 노동 운동을 재현해온 기존의 좌파 운동권 감성의 표현 방식을 재조직한 데 있다.¹⁵⁵⁾ 말하자면, 텔러는 작품에서 단순히 광부들을 숭고한 영웅으로 찬양하기보다 억압에 대한 보편적인 역사를 쓰기 위해 광부들과 역사 재연 협회를 공존하게 했으며, 노동 운동 서사의 관습적인 인물 표현 방식을 파괴했다. 셋째, <오그리브 전투>를 통해 재구축된 84년의 오그리브의 역사는 퍼포먼스가 벌어졌던 2001년의 영국의 현재와

152) Claire Doherty (2004), p. 95.

153) 헬 포스터는 텔러의 작품에서 역사가 다뤄지는 이런 새로운 방식에 주목한다. “텔러에게, 역사적인 재연은 과거를 매장하는 것이 아니라 그것을 다시 놀이(play)로 담아내는 것이다. 그리고 이는 일종의 말이 안 되는(preposterous) 역사이다 — 왜 “말이 안 되는” 역사냐면 이 작품은 현재(the now)를 위한 가능성들을 열어젖히는 것을 목표로 하는 방식으로 이전인 것(pre)과 이후인 것(post) 양자를 [동시에] 드러나게 하기 때문이다. Hal Foster (2017), “In Praise of Actuality”, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Verso, pp. 131-132.

154) 파커슨은 <오그리브 전투>가 역사 고증의 세부적인 사항들까지도 놓치지 않았다는 점을 언급한다. 가령, 퍼포먼스에서는 84년 시위 당시 경찰에 포위된 상태에서 아이스크림을 팔던 트럭, 광부들이 부르던 우스꽝스러운 음악, 시위 당시 사용되었던 ‘석탄은 실적이 아니다’(Coal not Dole) 스티커까지도 재연되었다. Alex Farquharson (2001), “Reviews / Jeremy Deller The Battle of Orgreave, London, UK”, *Frieze*.(<https://frieze.com/article/jeremy-deller>)

155) Claire Bishop (2012), p. 36.

도 연결된다. 텔러는 오그리브 시위라는 역사가 단순히 광부들 개인의 삶에서 나타난 비극이 아니라, 오늘날의 영국 사회에서도 여전히 현재 진행 중인 역사임을 상기시키고자 했다.¹⁵⁶⁾ 이는 텔러가 구축한 오그리브 시위 아카이브 전시의 제목, 《오그리브 전투 아카이브: 한 사람의 상처는 모든 이의 상처이다(The Battle of Orgreave Archive: An Injury to One is an Injury to All)》(2004)[도판19]에서도 잘 드러난다. 이로써 텔러는 사람들에게 과거의 역사적 사실을 비판적으로 재고하도록 하는 동시에 현실에 대한 비판적인 감각 역시 일깨우고자 했다.¹⁵⁷⁾

이처럼 장소의 고유한 역사를 재구축하는 방식으로 ‘관계적 장소 특정성’을 생성하는 <오그리브 전투>에서 비판적인 함의를 읽어낼 수 있다면, 그것은 이 작품이 주류의 역사에 저항하는 대항 서사(counter-narrative)로 기능한다는 점에서 발견될 수 있을 것이다. 특히 <오그리브 전투>가 지배 계층과 주류 언론이 만들어낸 ‘자리 잡은’ 역사를 보통 사람들과의 관계와 협업을 통해 재구축한 역사로 대치한 부분은 특기할 만하다. 이 과정에서 자연스레 공식적인 역사에서 배제된 수많은 개인들 - 광부와 경찰들의 가족들, 당시의 앰블런스 운전수 등- 의 이야

156) 텔러는 다큐멘터리에 삽입된 인터뷰에서 <오그리브 전투>의 퍼포먼스가 있기 약 한 달 전에 있었던 노동절 시위를 언급하며, “이 정부(블레어 정부)는 광부들의 시위에 대해 이야기하는 것을 부끄럽게 생각한다. 이들이 지금 시위자들에게 보이는 태도는 대치 정부와 비슷하다. (...) 어떤 이유로 시위를 하던 시위자를 곧 말썽꾼으로 간주하며 모든 시위는 무조건 진압되어야 할 것으로 규정한다.”고 말한다. 이는 노동절 시위에서 토니 블레어 총리가 시위 진압경찰을 전적으로 지원한다고 밝힘으로써 시위자들에게 대한 경찰의 선제공격을 용인했던 사실을 빗대어 이야기한 것이다. 이 발언과 관련하여 이해원은 <오그리브 전투>가 84년의 대치 정부의 영국 사회와 2001년 블레어 정부의 영국 사회를 연결시키고 있음을 지적한다. 이해원 (2012), 「서사의 귀환: 1990년대 이후의 미디어 아트와 사회적인 실천으로서의 영화적인 재연」, 『현대미술학 논문집』, p. 201.

157) “<오그리브 전투>는 사회사와 미술사의 훨씬 복잡한 겹겹의 층들과 관계한다. 오그리브 전투는 역사적인 기억을 바로잡기 위해 집단적인 현존과 정치적 시위가 갖는 체험적인 힘을 소환한다. 그러나 <오그리브 전투>는 (오그리브 전투 아카이브의 제목이 가리키듯) 또한 1984년에 있었던 광부들의 시위를 넘어서는 확장을 열망하며, 공권력에 의한 억압의 행위를 위반하는 것을 상징하고자 한다.” Claire Bishop (2012), p. 36.

기가 수면 위로 올라온다. 텔러는 이런 그의 대항 서사를 가리켜 ‘아래로부터의 역사화’(history painting from below)로 칭한다.¹⁵⁸⁾ 대항 서사로써 <오그리브 전투>는 이 역사가 심리적 외상으로 남아있는 사람들에게 이 역사를 자신의 경험과 보다 친숙한 방식으로 재언어화할 수 있는 기회를 제공한다. 더불어, <오그리브 전투>는 그 자체로 새로운 관계성과 문화적 정체성의 생성을 실험하는 장이 된다는 점에서 그 비판성을 담지한다. 미술 프로젝트로서 <오그리브 전투>는 작가의 상상력과 창조성에 기반하여 현실의 장소에서 일상과 비일상, 폭동과 축제, 폭력과 유희가 뒤섞인 모호한 장소를 만들어낸다. 이러한 예외적인 상황 속에서, 이런 상황이 아니었다면 사회적으로 마주할 기회가 희박했을 다양한 위치의 참여자들은 <오그리브 전투>의 협업이 가능케 하는 접촉과 상호작용을 통해 기존의 사회적 위치와 위계질서를 가로지르며 생성되는 다중적인 관계성을 경험한다. 또한 이러한 집단적인 현존 속에서 개인들은 일시적이지만 함께 속한다고 느낄 수 있는 대안적인 방식의 토대를 경험한다. 그리고 이는 동시에 이러한 다중성을 반영하는 새로운 문화적 정체성이 만들어지는 토대가 될 수 있다.

끝으로, 본고는 상기의 논의에서 본고가 제시한 작품의 사례인 <달리는 울타리>와 <오그리브 전투>가 권미원이 ‘잘못된 장소’ 논의를 위해 제시했던 사례인 <발파라이소>를 어떻게 보완하고 있는지 정리하며 논의를 마무리하고자 한다. 무엇보다, <발파라이소>의 사례를 통해 드러난 권미원 논의의 한계는 그것이 동시대 장소 특정적 미술을 새롭게 사유할 ‘잘못된 장소’의 논의를 미술이 아닌 회곡 작품으로 예시함으로써 스스로 논의의 추상성과 모호성을 초래했다는 데 있다. 이로 인해 ‘잘못된 장소’의 논의는 정작 동시대 미술 현장에서 참고할 수 있는 이론적 모델로 기능하지 못했다. 이에 본고는 권미원이 제시한 개념들과 본고가 제시한 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 <달리는 울타리>와 <오그리브 전투>라는 미술 작품의 사례를 대상으로 한 비평에 활용해봄으로써 동시대 장소 특정적 미술의 실천과 담론이 참고할 수 있는 구체적인 이론적 모델을 제

158) Claire Bishop (2012), p. 34.

시켰다. 특히 <발파라이소>는 권미원이 동시대 장소 특정적 미술의 궁극적 지향점으로 제시한 개념인 ‘관계적 특정성’이 미술 영역에서 실제로 구현된 청사진을 제시하지 못했다. 이에 반해, <달리는 울타리>와 <오그리브 전투>는 동시대 장소 특정적 미술의 새로운 지향점인 ‘관계적 장소 특정성’의 실현 가능성을 보다 구체적으로 가늠하게 해준다. 간단히 말해, <달리는 울타리>는 장소를 둘러싼 수많은 사람들과의 관계와 교섭을 통해 장소의 풍경에 인공적으로 개입함으로써 장소의 물리적 조형성을 극대화하고 이에 대한 장소 경험을 재구축하는 방식으로 ‘관계적 장소 특정성’을 생성해내는 것을 보여준다. 또한 <오그리브 전투>는 역사 재연과 퍼포먼스라는 이중 구조 안에서, 장소의 내·외부 사람들과의 협업을 통해 고유의 역사라는 장소의 특정성을 비판적으로 재구축함으로써 대안적 역사라는 ‘관계적 장소 특정성’을 생성해내는 것을 보여준다.

결 론

본고는 장소 특정적 미술에 관한 권미원의 논의를 종합적으로 살피는 가운데, 권미원이 오늘날의 장소 특정적 실천들을 이론적으로 지지하기 위해 제시한 개념들을 비판적으로 재고하여, 권미원 논의에서 발견된 한계를 도린 매시의 관계적 장소론으로 보완해 보고자 했다. 그리하여 본고는 보완된 권미원의 개념들이 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반으로 기능할 수 있음을 보이고, 특히 그 한 가지 제안으로서 동시대 장소 특정적 미술의 지향점으로 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 제시했다.

장소 특정적 미술에 대한 동시대 미술 담론의 지형에서 권미원의 논의는 지나칠 수 없는 위치를 점유하고 있다. 무엇보다, 권미원의 논의는 다양한 동시대 미술 실천들을 가로질러 나타나는 장소 특정성이 기존의 미술 장르들과 맺은 영향 관계를 조명하는 가운데, 선행 연구들을 체계화하여 장소 특정적 미술의 분류 패러다임을 정립했다는 점에서 장소 특정적 미술에 관한 대표적인 연구로 꼽히며 수많은 참조와 연구의 대상이 되어왔다. 더불어 권미원은 글로벌화와 이동성의 증가로 장소의 동질화와 불특정성이 증가하는 오늘날, 현대인이 느끼는 불안한 장소 경험과 정체성의 문제를 장소 특정성 개념을 통해 미술의 영역에 정초했다. 특히 권미원은 내가 있을 곳이 아닌 ‘잘못된 장소’에 있는 경험이 갖는 잠재성을 장소 특정적 미술을 통해 이론화하면서, 장소의 문제를 탐구하는 동시대 미술 실천과 담론들의 전거가 되어왔다.

이에 본고는 권미원의 체계화한 논의에 따라 장소 특정적 미술이 전개된 궤적과 그것이 다다르게 된 문제적 귀결들을 살펴보았다. 먼저, 권미원에 따르면 포스트미니멀리즘의 교훈에서 등장한 장소 특정성은 현상학적, 제도적, 담론적 장소 특정성이라는 세 가지 패러다임으로 전개되었다. 이 과정에서 장소의 의미는 점차 물리적인 현실의 입지로부터 벗어나 광범위한 사회문화적 담론의 장으로 확장되었다. 담론적 패러다임에 이르러 물리적, 개념적으로 크게 자유로워진 장소 특정적 실천들은 미술 작품이 상품으로 유통되는 상황에 저항하거나, 장소를 지역 사회의 문제

와 연결하는 방식으로 미술의 비판적 역할을 제고할 것으로 여겨졌다. 이후, 권미원은 미술 실천에서 담론적 장소 특정성이 활용되는 가운데 나타난 문제를 크게 두 가지로 정리했다. 첫째는 ‘장소 상실’이었다. 이는 담론적 장소 특정성과 함께 이동 가능한 프로젝트 형태로 제작된 실천들이 장소 차별화의 수단으로 동원되면서, 하나의 장소 특정적 프로젝트를 여러 장소에서 반복하여 오히려 장소를 균등하게 만들거나 장소의 특질을 상품화하여 ‘의미’없는 장소의 시리즈를 양산한 결과였다. 둘째는 ‘장소 귀속’이었다. 특히 공동체 기반 미술에서 담론적 장소 특정성 개념이 지역의 공동체를 의미하는 것으로까지 확장되고 공동체와의 협업이 작품의 중심이 되면서, 미술 실천과 담론에서 ‘같은 고향 출신’처럼 작가가 장소에 속하거나 동일한 장소 정체성을 공유하는 것이 성공적인 협업을 위한 조건으로 여겨지며 이런 기준으로 작품이 평가되기에 이르렀다.

다음으로 본고는 장소 특정성의 담론화가 초래한 두 가지 문제적 귀결, ‘장소 상실’과 ‘장소 귀속’ 대하여 권미원이 제시한 대안들을 살펴보았다. 대안적인 개념들을 제시하기에 앞서, 권미원은 ‘장소 미선정’을 통해 여러 문제가 가시화된 기존의 장소 특정적 미술의 계보를 종결하는 한편 장소와 귀속에 대한 새로운 논의를 시작할 수 있는 단초를 마련했다. 권미원은 영과 낭시의 논의를 통해 환원적인 동일시를 전제하는 기존의 폐쇄적인 공동체 개념을 기각함으로써 이에 근거했던 공동체 기반 미술을 ‘집단적 미술 실천’으로 재이론화했다. 이로써 권미원은 ‘공동체의 성립 불가능성’에 기반한 새로운 모습의 공동체와, 동일한 장소 정체성에 기반한 공동체와 미술가의 개념적 유착을 해제하는 ‘장소 미선정’을 제시했다. 세계 속에서 자신이 귀속될 수 있는 장소를 발견할 수 없다고 느끼는 현대인의 장소 경험이 미술에 끼치는 영향에 주목했던 권미원은 장소 특정적 실천들이 장소 안에 존재하는 새로운 형식을 고안해내는 과제를 안고 있다고 보았다. 하지만 권미원은 ‘장소 귀속’과 함께 장소로 회귀할 것을 주장하는 ‘정착주의’와 ‘장소 상실’을 옹호하며 모든 형태의 고정성을 거부하는 ‘유목주의’ 모두 대안이 될 수 없다고 판단했다. 권미원은 ‘잘못된 장소’를 통해 장소 결합적 정체성에 대한 믿음을 해제하는 동

시에 불안한 장소 경험에서 가능해지는 새로운 정체성 형성의 가능성을 보여줌으로써 ‘장소 귀속’과 정착주의를 기각한다. 동시에 ‘일시적 귀속’을 통해 비록 일시적일지라도 귀속의 방식으로 장소의 ‘특정성’의 차원을 도외시하지 않음으로써 ‘장소 상실’과 유목주의를 기각한다. 이에 따라 동시대 미술에서 장소를 인식하고, 장소와 관계하고, 지향할 수 있는 장소 특정성의 모델로 ‘잘못된 장소’, ‘일시적 귀속’, ‘관계적 특정성’을 제시했다. 즉, 오늘날의 장소 특정적 실천들은 ‘잘못된 장소’의 인식과 ‘일시적 귀속’의 방식을 통해 장소의 유동성과 특정성 사이에서 이들을 ‘지속적인’ 관계로 포괄하여 이해하는 가운데 장소, 사람, 대상들 사이에서 ‘장소의 문화적이며 역사적인 특정성’과 불균등한 조건들에 주목하는 관계적 특정성을 지향해야 한다는 것이다.

그러나 본고는 권미원이 제시하는 ‘잘못된 장소’의 논의만으로는 그것의 지향점인 ‘관계적 특정성’을 사유할 수 없다는 점을 문제로 지적했다. 첫째, ‘일시적 귀속’에 대한 권미원의 논의는 장소의 ‘특정성’을 규명하는 설명을 누락했다. ‘일시적 귀속’은 비록 일시적일지라도 귀속의 경험이며 장소가 갖는 특정성의 측면을 도외시하지 않는 개념이었다. 하지만 권미원이 ‘일시적 귀속’의 효과와 의의를 해설한 논의에서 설명된 부분은 유동성의 측면뿐이다. 매저스키가 잘못된 장소에 도달하기까지의 이동을 거듭하며 유동성과 관계한 부분은 분석하고 정당화하고 있지만, 매저스키가 어떻게 장소의 특정성을 사유하고 그것과 관계할 수 있었는지에 대해서는 전혀 논구되지 않았다. 바로 다음 순서로 ‘관계적 특정성’을 제시하는 권미원의 논의를 고려할 때 이는 ‘잘못된 장소’에서 ‘관계적 특정성’으로 이어지는 연결고리의 공백으로 남는다. 또한 특정성의 측면을 규명하지 못한 ‘일시적 귀속’은 권미원이 극복하고자 했던 유목주의적 이동과 크게 다르지 않아 보인다. 둘째, ‘관계적 특정성’의 논의 역시 해결책을 제시하지 못했다. 권미원은 오늘날의 장소 특정적 실천들에게 유동성과 특정성이라는 대립과 모순을 지속되는 관계로 함께 이해하며 ‘관계적 특정성’을 구분해 낼 것을 제안했지만, 특정성의 측면을 규명하지 못한 상태에서 이러한 주장은 공허한 선언일 뿐이다. 권미원은 이를 프램프톤과

바바의 논의를 통해 보충하고자 했지만, 이들의 논의 역시 장소에서의 상반된 경향을 사유할 때 인식적 균형을 유지하자는 제안이었으며 이 문제를 해결하지 못했다.

이는 결국 장소와 장소의 특정성 개념을 사유하는 새로운 접근방식을 필요로 하는 문제라고 판단한 본고는 이를 해결하기 위한 방법으로 관계적 지리학자로 불리는 매시의 장소론을 도입했다. 매시에 따르면, 장소란 역동적인 사회적 과정들 속에서 상호 관계적으로 구성되는 ‘사회적 관계의 절합’이다. 때문에 장소의 특정성은 외부와의 대비나 폐쇄가 아닌, 외부에 대한 결합의 특유성을 통해 보장받는다. 외부 그 자체가 장소를 구성하는 일부이기에 장소의 특정성은 오직 외부지향적인 상호의존성 속에서만 성립한다. 이처럼 장소가 관계적으로 끊임없이 구성되는 것이라고 할 때, 장소에 기반한 실천들은 다중성으로 존재하는 장소에서 필연적으로 직면하는 우연성과 비규정성을 교섭하고 이에 참여하는 조건을 실험하는 것으로 그 비판적 역할을 수행한다. 매시는 장소 기반 실천들이 상상력과 공감에 기반하여 물리적 거리와는 관계없이 형성되는 새로운 관계성과 문화 정체성의 생성을 실험하는 토대로 기능하는 것에서 그 비판적 가능성을 발견한다.

본고는 매시를 경유하여 보완된 장소에 대한 이해를 통해, ‘잘못된 장소’, ‘일시적 귀속’, ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 동시대 장소 특정적 미술의 이론적 기반으로 제시했다. 동시대 장소 특정적 미술은 ‘잘못된 장소’의 교훈을 고려하는 가운데, ‘일시적 귀속’의 방식으로 장소와 관계하면서 ‘관계적 장소 특정성’을 지향한다. 이는 권미원의 ‘관계적 특정성’ 개념을 매시의 상호의존적인 장소의 특정성 개념으로 보완한 개념으로, 유동적인 관계로써 생성되는 장소의 특정성에 주목하는 개념이다. ‘관계적 특정성’이 유동성과 특정성이라는 장소 경험의 양 극단을 ‘지속되는’ 관계로 함께 포괄하는 방식으로 이해하는 데 집중했다면, ‘관계적 장소 특정성’은 이들을 함께 공존하는 관계로 이해하는 것에서 나아가 양자를 필수불가결하게 상호의존적인 관계로 제시하면서 장소의 특정성이 유동성을 통해 ‘생성되는’ 차원에 주목한다. 또한 ‘관계적 장소 특정성’을 지

향하는 실천들은 대안적인 관계성과 문화적 정체성의 형성을 실험하는 장으로 기능할 수 있다. 이를테면, 특정한 지역에서 공동체와 협업하는 실천들은 미술 프로젝트라는 유희적인 방식으로 작품에 참여한 사람들로 하여금 일상적인 방식과는 다르게 형성되는 다양한 형태의 관계를 경험케 함으로써 물리적 인접성, 동일한 정체성으로 상정되어 온 통상적인 관계성을 탈구시키는 효과를 갖는다. 또한 이처럼 집단적인 접촉과 상호작용 속에서 체험하는 대안적인 공존의 방식은 이러한 다중성을 반영하는 새로운 문화적 정체성이 만들어지는 토대가 될 수 있다.

권미원은 동시대 장소 특정적 미술을 새롭게 사유하기 위해 ‘잘못된 장소’의 논의를 제시했다. 그러나 권미원은 이를 <발파라이소>라는 희곡 작품으로 예시함으로써 이 논의를 정작 동시대 미술 현장에서는 참고하기 어렵게 만들었으며, 특히 자신이 오늘날 장소 특정적 미술의 궁극적 지향점으로 제안하고자 했던 ‘관계적 특정성’ 개념의 구체화에 실패했다는 한계를 지녔다. 이에 본고는 권미원의 개념들과 ‘관계적 장소 특정성’ 개념을 동시대 미술에 적용한 비평 모델을 제시함으로써 <발파라이소>로 드러난 권미원의 한계를 극복하고, 본고의 제안을 구체화하고자 했다. 이를 위한 첫 번째 사례는 크리스토퍼와 잔 클로드의 <달리는 울타리>였다. 본고는 이 작품 자체가 수많은 사람들과의 관계와 교섭을 통해 실현되며, 이렇게 실현된 작품이 장소에 물리적으로 개입함으로써 장소의 기존 지형과 정체성을 극대화하는 방식으로 재구축하고 새로운 장소 경험을 제공함으로써 ‘관계적 장소 특정성’을 생성한다고 주장했다. 두 번째 사례는 제레미 텔러의 <오그리브 전투>였다. 본고는 일상의 장소에서 폭력과 유희, 축제가 뒤섞인 비밀상적이고 모호한 장소를 만들어낸 <오그리브 전투>가 사람들의 유동적인 관계와 협업 속에서 장소 고유의 역사라는 오그리브의 특정성을 비판적으로 재구축하며, 또한 이런 협업이 가능케 하는 집단적인 현존의 경험은 기존의 사회적 위치를 가로지르는 새로운 관계성과 문화적 정체성을 생성하는 토대가 될 수 있음을 주장했다.

이처럼 구체적인 사례들을 통해 확인한 바, 본고가 제안하는 ‘관계적

장소 특정성' 개념은 장소의 문제를 탐구하는 동시대 미술 실천들을 지지할 수 있는 이론적 기반으로 기능할 수 있다. 오늘날의 장소 특정적 실천들은 '잘못된 장소'의 교훈을 인지하는 가운데 '일시적 귀속'의 방식으로 장소와 관계하면서 외부지향적인 유동성으로써 생성되는 '관계적 장소 특정성'을 지향할 수 있다. 또한 이를 통해 동시대 장소 특정적 실천들은 장소로 경계 지어지지 않는 새로운 관계성과 문화적 정체성을 실험하는 토대로 기능할 수 있다. 따라서 이제까지 살펴본 본고의 논의는 권미원이 '잘못된 장소'의 논의로 이루고자 했던 바, 장소를 탐구하는 동시대 미술 실천들을 이론적으로 지지하고 정당화하는 하나의 가능한 경로로 자리매김할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 권미원

- Kwon, Miwon (2002), *One Place After Another: site-specific art and locational identity*, MIT Press.
(『장소 특정적 미술』, 김인규, 우정아, 이영욱 역, 현실문화, 2012)
- _____ (2009), 「공적 발언으로서의 미술」, 『한국근현대 미술사학』, Vol.20, pp. 176-191.
- _____ (2004), "Promiscuity of Space: Some Thoughts on Jessica Stockholder's Scenographic Compositions", *Grey Room*, No. 18, The MIT Press. pp. 52-63.
- _____ (2000), "The Wrong Place", *Art Journal*, Vol. 59, No. 1, Spring, pp. 32-43.
- _____ (1997), "One Place after Another: Notes on Site Specificity," *October*, Vol. 80, pp. 85-110.
- _____ *et al.* (1994), "On Site Specificity", *Documents*, pp. 11-22.

2. 도린 매시

- Massey, Doreen (2005), *for space*, SAGE Publications Ltd.
(『공간을 위하여』, 박경환, 이영민, 이용균 역, 심산, 2016).
- _____ (1994), *Space, Place, and Gender*, University of Minnesota Press.

- (『공간, 장소, 젠더』, 정현주 역, 서울대학교출판문화원, 2015).
- _____ (1999), “Spaces of politics”, *Human Geography Today* (Allen, J. & Sarre, P. eds.), Polity, pp. 279-294.
- _____ (1995), “The conceptualization of place”, *A Place in the World?: Places, Cultures, and Globalization (The Shape of the World: Explorations in Human Geography)* (Massey, D. & Jess, P. eds.), Oxford University Press, pp. 46-77.
- _____ (1993), “Power-geometry and a progressive sense of place”, *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Changes* (J. Bird et al. eds.), Routledge, pp. 60-70.
- Featherstone, David & *Spatial politics : Essays for Doreen Painter, Joe et al.* (2013), Massey, John Wiley & Sons.
- Gatens, Moira & Lloyd, *Collective Imaginings [electronic Genevieve* (1999), *Resource*] : Spinoza, past and Present, Routledge.
- 박세훈 (1996), 「특별기획: 사회공간적 갈등과 지역정치; 정치와 공간·시간」, 『공간과 사회』, Vol. 7, pp. 109-136.
- 황진태 (2011), 「장소성을 둘러싼 본질주의와 반본질주의적 이분법을 넘어서기: 하비와 매시의 논쟁을 중심으로」, 『지리교육논집』, Vol. 55, pp. 55-66.

3. 장소 특정적 미술

- Coles, Alex *et al.* (2000), *Site-specificity : the ethnographic turn*, Black Dog.
- Deutsche, Rosalyn (1996), *Evictions : Art And Spatial Politics*, MIT Press.
- Doherty, Claire (2008), "Public Art as Situation : Towards an Aesthetics of the Wrong Place in Contemporary Art Practice and Commissioning", *Out of the Studio! Art and Public Space*, Z33.
- _____ (2004), *Contemporary Art: From Studio to Situation*, Black Dog Pub.
- Gaiger, Jason (2009), "Dismantling the Frame : Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy", *British Journal of Aesthetics*, vol. 49. no. 1, January, pp. 43-58.
- Kaye, Nick (2000), *Site-specific Art : Performance, Place, and Documentation*, Routledge.
- Krauss, Rosalind (1979), "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Vol. 8, The MIT Press, pp. 30-44.
- Lauzon, Claudette (2017), *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Lippard, Lucy (1994), *The Lure of the Local : Senses of Places in a Multicultural Society*, New York Press.
- Long, Declan (2017), *Contemporary Art and Post-troubles*

Northern Ireland, Manchester University Press.

- Meyer, James (2000a), "The Functional Site : or The Transformation of Site Specificity", *Space Site Intervention: Situating Installation Art* (Erika Sudenburg ed., University of Minnesota Press.)
- _____ (2000b), "Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art", *Site-specificity : the ethnographic turn* (Coles, Alex, ed.), Black Dog.)
- Reynolds, Ann (2003), *Robert Smithson : Learning from New Jersey and elsewhere*, MIT Press.
- Rugg, Judith (2010), *Exploring Site-specific Art : Issues of Space and Internationalism*, I.B. Tauris&Co Ltd,
- Sudenburg, Erika (2000), *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*, University of Minnesota Press.
- 할 포스터 (2012), 『미술·스펙터클·문화정치』, 조주연 역, 경성대학교 출판부.
- _____ (2003), 『실재의 귀환』, 조주연 역, 경성대학교출판부.
- 김지현 (2007), 「지역의 특성을 강조한 공공미술에 대한 연구 : ‘장소특정성(Site-Specificity)’ 개념을 중심으로」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 심현섭 (2017), 「권미원의 장소 특정성 이론에 나타난 공

- 동체 불가능성과 장소해제의 문제」, 『한국예술연구』, vol. 16, pp. 281-303.
- 윤난지 (2004), 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 눈빛.
- _____ (2003), 「사이트의 계보학 : 비장소(non-site)에서 특정 장소(specific site)로」, 『art in culture』, 5월호, pp. 66-73.
- 이수정 (2018), 「장소 특정적 미술의 여성주의적 실천의 가능성 : 2000년대 한국여성미술가들의 몇몇 사례들을 중심으로」, 『한국여성철학』, 제30집, pp. 183-214.
- 이영욱 (2014), 「장소특정적 미술의 영고성쇠」, 『연극평론』 Vol. 73, pp. 137-142.
- _____ (2010), 「새로운 장르 공공미술과 그 비판」, 『미학』, 제61집, pp. 101-138
- 이지은 (2014), 「디류 플라이쉬만의 나의열대우림농장 프로젝트로 본 장소성의 문제」, 『서양미술사학회논문집』, 제41집, pp. 211-231.
- 이지희 (2009), 「장소특정적 미술(Site-Specific Art)에 대한 담론적 연구 : 1960년대~1990년대를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문.
- 전영백 (2013), 「여행하는 작가 주체와 ‘장소성’」, 『미술사학보』, 제41집, pp. 165-193.
- 정상희 (2001), 「장소 특정적 미술(site-specific art)에 관한 연구 : 장소와 관객에 대한 인식변화를 중심으로」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문.
- 조주연 (2017), 『현대미술 강의 : 순수 미술의 탄생과 죽음』, 글항아리.

4. 공공 미술, 공동체 미술, 참여 미술, 공동체 이론

- Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells : Participatory art and the Politics of Spectatorship*, Verso.
- _____ ed. (2006), *Participation*, The MIT Press.
- Kester, Grant (1995), “Aesthetic Evangelists : Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art,” *Afterimage*.
- Mouffe, Chantal (1992), “Citizenship and Political Identity”, October, Vol. 61, *The Identity in Question*, The MIT Press.
- Nancy, Jean-Luc (1991a), *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press.
- _____ (1991b), “Of Being-in-Common,” *Community at Loose Ends* (Miami Theory Collective ed., University of Minnesota Press.).
- Olson, Eva *et al.* (1995), *Culture in Action*, Bay Press.
- Thompson, Nato (2012), *Living as Form : Socially engaged Art from 1991-2011*, MIT Press.
- _____ (2008), “IN TWO DIRECTIONS: GEOGRAPHY AS ART, ART AS GEOGRAPHY”, *Experimental Geography* (Thompson, *et al.* ed.), Melville House ; Independent Curators International.
- Whybrow, Nicholas (2010), *Art and the City*, I.B.Tauris.
- Young, Iris (1986), “The Ideal of Community and the Politics of Difference, Social Theory and Practice”, *Social Theory and Practice*, Vol. 12. No. 1, pp. 1-26.

- 서현수 (2016), 「공동체 미술의 미학을 위하여 : 장-뤽 낭시의 공동-내-존재 개념을 중심으로」, 서울대학교 대학원 석사학위논문.
- 유현주 (2014), 「예술과 삶의 공동체 낭시의 무위의 공동체와 대화의 미학」, 『미학예술학 연구』, 제42집, pp. 3-30.
- 윤난지 (2016), 『공공미술』, 눈빛.
- 이영욱 (2014), 「참여예술에서의 윤리와 미학-클레어 비숍 (Clair Bishop)의 논의를 중심으로」, 『미학』, Vol. 78, pp. 139-181.
- _____ (2010), 「새로운 장르 공공미술과 그 비판」, 『미학』, Vol. 61, pp. 101-138.

5. 공간, 장소, 사이트

- Augé, Marc (1995), *Non-Places : introduction to an anthropology of supermodernity*, Trans. by John Howe, Verso.
- Bhabha, Homi (1992), "Double Visions", *Artforum*, pp. 85-89.
- Casey, Edward (1997), *The Fate of Place : A Philosophical History*, University of California Press.
- Castells, Manuel (1996), "The Rise of the Network Society, The Information Age : Economy", *Society and Culture* Vol. I. Blackwell.
- Cresswell, Tim (2013), *Geographic Thought : A Critical Introduction*, Wiley-Blackwell.
(『지리사상사』, 박경환 외 역, 시그마프레스, 2015.).

- _____ (2004), *Place : a short introduction*, Blackwell Pub.
(『장소』 시그마프레스, 심승희 역, 2009.).
- Debord, Guy (1961), "INSTRUCTIONS FOR AN INSURRECTION", *Situationis International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets.
- _____ (1960), "Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program", *Situationis International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets.
- _____ (1960), "Manifesto", *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture* (Ulrich Conrads ed.), MIT Press.
- _____ (1958), "Theory of the Derive", *Situationis International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets.
- _____ (1957), "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action", *Situationis International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets.
- _____ (1965), "Introduction to a Critique of Urban Geography", *Situationis International Anthology* (Ken Knabb ed.), Bureau of Public Secrets.
- Dirlik, Arif (2001), "Place-Based Imagination : Globalism and the Politics of Place", *Places and Politics*

- in an Age of Globalization* (Roxann Prazniak & Arif Dirlik eds., Rowman & Littlefield Publishers, Inc).
- Frampton, Kenneth (1983), "Towards a Critical Regionalism : Six Points for an Architecture of Resistance", *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*, (Hal Foster ed., Bay Press), pp. 16-30.
- Harvey, David (1996), "From space to place and back again", *Justice, nature, and the geography of difference*, Blackwell, pp. 291-326.
- _____ (1993), "From space to place and back again: Reflections on the condition of postmodernity", *Mapping the futures: Local cultures, global change* (J. Bird et al. eds.), Routledge.
(「공간에서 장소로, 다시 반대로」, 박영민 역, 『공간과 사회』, Vol.5, pp.32-71, 1995)
- _____ (1989), *The condition of postmodernity : An enquiry into the origins of cultural change*, Blackwell.
(『포스트모더니티의 조건』, 구동회, 박영민 역, 한울, 2005)
- Heidegger, Martin (1971), "Building Dwelling Thinking," *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (Harper & Row), pp. 143-162.
- _____ (1966), *Discourse on Thinking*, Harper & Row.
- Jameson, Fredric (1991), "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *Postmodernism, Or, The*

Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press.

- Lefebvre, Henri (1991), *The Production of Space*, Translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell.
(『공간의 생산』, 양영란 역, 에코리브르, 2011)
- Meyrowitz, Joshua (1985), *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press.
- Relph, E. C (1986), *Place and Placelessness*, Pion.
(『장소와 장소상실』, 김덕현, 김현주, 심승희 역, 논형, 2005.)
- Sale, Kirkpatrick (1990), "What Columbus Discovered", *The Nation* (22, October), pp. 445-446.
- Tuan, Yi-fu (1977), *Space and place : the perspective of experience*, University of Minnesota Press.
(『공간과 장소』, 구동회, 심승희 역, 대운, 2007.)
- 박경환 (2011), 「글로벌, 로컬, 스케일-공간과 장소를 둘러싼 정치」, 『로컬리티 인문학』, Vol. 5, pp. 47-85.
- 박미연 (2014), 「‘상황주의자 인터내셔널’의 복원: I.S.의 ‘예술정치’와 아방가르드의 의미」, 『현대미술사연구』, 제35집, pp. 117-148.
- 백영주 (2017), 「‘걷기’의 의미 양상과 예술적 실천- 미셸 드 세르토의 ‘공간 실천’과 도시 개념을 중심으로」, 『인문콘텐츠』, 제46집, pp. 81-108.

정현목 (2013), 「전통적인 장소의 변화와 비장소의 등장: 마르크 오제의 논의와 적용 사례들을 중심으로」, 『비교문화연구』 제19집 1호, pp. 107-141.

6. 제레미 델러

Beech, Dave (2002), “‘The Reign of the Workers and Peasants Will Never End’: Politics and Politicisation, Art and the Politics of Political Art”, *Third Text*.

Correia, Alice (2006), “Interpreting Jeremy Deller’s The Battle of Orgreave”, *Visual Culture in Britain*, Vol. 7.

Demos, T. J. (2012), “Jeremy Deller”, *Artforum international*, vol. 50.

Farquharson, Alex (2001), “Reviews / Jeremy Deller The Battle of Orgreave, London, UK”, *Frieze*.(<https://frieze.com/article/jeremy-deller>)

Foster, Hal (2017), “In Praise of Actuality”, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Verso.

Rugoff, Ralph (2012), “Middle Class Hero”, *Jeremy Deller: joy in people*(Jeremy Deller *et al*, eds.), Hayward Publishing.

이상미 (2017), 「제레미 델러의 작품에서 보는 ‘감각의 재분할’-위임된 퍼포먼스와 새로운 관객성」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문.

이혜원 (2012), 「서사의 귀환: 1990년대 이후의 미디어 아트와 사회적인 실천으로서의 영화적인 재연」, 『현대미술학 논문집』, 제16집 2호, pp. 185-225.

제레미 델러 웹페이지, <https://www.jeremydeller.org/>

7. 크리스토와 잔 클로드

Pavese, Edith and Boudon, David ed. (1978), *Christo: Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76*, Photographs by Wolfgang Volz and Gianfranco Gorgoni, H.N. Abrams.

_____ ed. (1985), *Christo, surrounded islands : Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*, Introduction by Werner Spies, Chronology and Photographs by Wolfgang Volz and Gianfranco Gorgoni, H.N. Abrams.

Schellmann, Jorg & Benecke, Josephine (1988), *Christo prints and objects, 1963-1987 : A catalogue raisonne*, Abbeville Press.

크리스토와 잔 클로드 웹페 <https://christojeanneclaude.net> 이지,

8. 그 외

DeLillo, Don (2004) *Valparaiso*, Picador.

아트엔젤 웹페이지, <https://www.artangel.org.uk/>

참 고 도 판

- 도판 1. 로버트 스미슨, <부분적으로 문힌 헛간>(1970)
- 도판 2. 리처드 세라, <직각삼각형을 거꾸로 겹쳐 놓은 육각형 별 모양 바닥판을 에워싸기>(1970)
- 도판 3. 리처드 세라, <기울어진 호>(1981)
- 도판 4. 마이클 애서, <포모나 대학 프로젝트>(1970)
- 도판 5. 마크 디온, <열대 자연에 대해서>(1991)
- 도판 6. 프레드 윌슨, <박물관 채굴하기>(1992)
- 도판 7. 이니고 망글라노 오발, 웨스트타운 베키노스 비디오 채널, 스트리트 레벨 비디오, <텔레 베신다리오>(1993)
- 도판 8. 다니엘 J. 마르티네즈, 빈줄라 카라, 웨스트사이드 쓰리 포인트 마처스, <제스처의 결과들>(1993)
- 도판 9. 기 드보르, 아스거 요른, <파리의 심리지리학적 가이드: 사랑과 열정에 관한 담론>(1956), 종이에 채색된 심리지도
- 도판 10. 기 드보르, <벌거벗은 도시>(1957)
- 도판 11. 크리스토허 잔 클로드, <포장된 오토바이>(1962)
- 도판 12. 크리스토허 잔 클로드, <포장된 풍네프 다리>(1975-85)
- 도판 13. 크리스토허 잔 클로드, <둘러싸인 섬>(1980-83)
- 도판 14. 크리스토허 잔 클로드, <달리는 울타리>(1972-76)
- 도판 15. 제레미 텔러, <오그리브 전투>(2001)
- 도판 15-1. 제레미 텔러, <오그리브 전투>(2001) 세부
- 도판 15-2. 제레미 텔러, <오그리브 전투>(2001) 세부
- 도판 16. 제레미 텔러, <우리가 여자 친구는 없을지 모르지만 즐거운 시간을 보내는 방법은 안다>(1991)
- 도판 17. 제레미 텔러, <이것이 현실이다: 이라크에 대한 대화>(2009)
- 도판 18. 오그리브 시위 방송(1984)
- 도판 19. 제레미 텔러, 《오그리브 전투 아카이브: 한 사람의 상처는 모든 이의 상처이다》(2004)



도판 1. 로버트 스미슨,
〈부분적으로 묻힌
헛간〉(1970)



도판 2. 리처드 세라,
〈직각삼각형을 거꾸로
겹쳐 놓은 육각형 별
모양 바닥판을
에워싸기〉(1970)



도판 3. 리처드 세라,
〈기울어진 호〉(1981)



도판 4. 마이클 애셔,
〈포모나 대학
프로젝트〉(1970)



도판 5. 마크 디온,
〈열대 자연에
대해서〉(1991)



도판 6. 프레드 윌슨,
〈박물관
채굴하기〉(1992)



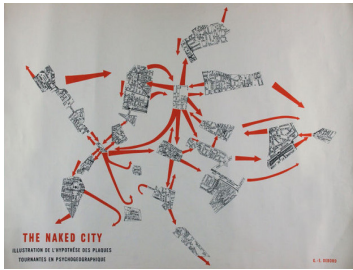
도판 7. 이니고 망글라노
오발, 웨스트타운
베키노스 비디오 채널,
스트리트 레벨 비디오,
〈텔레
베신다리오〉(1993)



도판 8. 다니엘 J.
마르티네즈, 빈줄라 카라,
웨스트사이드 쓰리
포인트 마처스,
〈제스처의
결과들〉(1993)



도판 9. 기 드보르,
아스거 요른, 〈파리의
심리지리학적 가이드:
사랑과 열정에 관한
담론〉, 종이에 채색된
심리지도, 1956.



도판 10. 기 드보르,
〈벌거벗은 도시〉(1957)



도판 11. 크리스토와 잔
클로드, 〈포장된
오토바이〉(1962)



도판 12. 크리스토와 잔
클로드, 〈포장된 풍네프
다리〉(1975-85)



도판 13. 크리스토와 잔
클로드, 〈둘러싸인
섬〉(1980-83)



도판 14. 크리스토와 잔
클로드, 〈달리는
울타리〉(1972-76)



도판 15. 제레미 텔러,
〈오그리브 전투〉(2001)



도판 15-1. 제레미 텔러,
〈오그리브 전투〉(2001)
세부



도판 15-2. 제레미 텔러,
〈오그리브 전투〉(2001)
세부



도판 16. 제레미 텔러,
〈우리가 여자 친구는
없을지 모르지만 즐거운
시간을 보내는 방법은
안다〉(1991)



도판 17. 제레미 텔러,
〈이것이 현실이다:
이라크에 대한
대화〉(2009)



도판 18. 오그리브 시위
방송(1984)



도판 19. 제레미 텔러,
《오그리브 전투
아카이브: 한 사람의
상처는 모든 이의
상처이다》(2004)

Abstract

An Enquiry into the Possibility of Site-Specificity in Contemporary Art : Based on Miwon Kwon's 'Wrong Place'

Lee, Hyewon

Department of Aesthetics

The Graduate School

Seoul National University

This thesis aims to critically reconsider, redeem, and reveal the potential of Miwon Kwon's theory of 'Wrong Place', more specifically the concepts of 'Wrong Place', 'Belonging-in-Transience', and 'Relational Specificity'. Kwon suggested the theory of 'Wrong Place' for reconceiving and justifying contemporary site-specific art in an alternative way. Previous researches regarding Kwon's theory have not yet adequately examined such concepts despite the concepts being a core component of Kwon's theory. What is more problematic is that Kwon's suggestions have theoretical limitations originating from the concepts themselves. With these two issues in mind, this thesis attempts to shed light on the significance and limitation of these concepts by comprehensively examining and reconstructing all of

Kwon's researches, and to redeem the limitation by relying on the Theory of Place of feminist geographer Doreen Massey. Through this argument, this thesis suggests the possibility that these concepts can function as a theoretical basis for contemporary site-specific art.

Site-specificity is used in contemporary art to describe artwork that has a specific relationship with a specific condition of its site. The initial site-specific art first began as a movement to anchor Modernism art, which in the past would float around the ideological art world, down into the real-world by adopting a strategy to establish an inseparable relationship with the physical condition of its site. However, with the definition of place gradually expanding to the social institutional and discursive dimensions, site-specific art became unhinged both physically and conceptually from the real-world once again. This led to site-specific art wondering around the world as promotional tools for cities or as a cultural 'locus' for urging the return of the 'authentic' place. As such, nomadism and sedentariness are ever-present dynamics in art, and the question of the relationship between art and place remains unresolved. Then, how can we explore the relationship between art and place in the field of contemporary art. In other words, what kind of site-specificity can be explored in contemporary art?

One of the most representative studies to answer this question is Kwon's theory. It is a prominent theory in contemporary site-specific art discourse. This is because not only Kwon systematized the paradigms of site-specific art developed from contemporary art and the limitations it reached, but also presented a new direction to theorize contemporary site-specific art differently. Today, as the world becomes more globalized and mobilized, artists who travel the cities around the world and perform/practice site-specific art are

romanticized as symbols of vanguard and progress. Meanwhile, art practices that seek site-specificity or locational identity are suspected of aesthetic regression or political reaction due to its closedness. In these circumstances, Kwon tried to investigate the critical potential of contemporary site-specific art differently. However, Kwon thought that the existing site-specific art discourse, — the way of ‘unrootedness’ in nomadism and exclusive place consciousness in sedentariness claiming to settle down in the place with ‘specificity’ — cannot be the solution. Accordingly, Kwon suggested an alternative concept of ‘Wrong Place’ that exemplifies ‘Belonging-in-Transience’ in-between fluidity of nomadism and specificity of sedentariness, rejecting and accepting both concepts/ideologies at the same time.

Focusing on the experiences of insecurity and not belonging in a place, Kwon dismisses the closedness of sedentariness by demonstrating the possibility of a new identity formation in the ‘Wrong Place’ experience through the play, *Valparaiso*. Also, Kwon dismisses the endless fluidity of nomadism by ‘Belonging-in-Transience’, a new model of belonging, not simply seeking uncertainty and instability. Through this argument, Kwon ultimately suggests ‘Relational Specificity’ as a goal of contemporary site-specific art, which pays attention to the specificity of a place and uneven conditions in the fluidity deviating from the closedness. Consequently, Kwon attempted to suggest the importance of understanding the sustaining relation between fluidity and specificity in contemporary site-specific art practice. Through this, Kwon justified this theoretically by showing the way to explore the site-specificity without producing meaningless series of places or nostalgically dealing with places.

This thesis, however, points out that the ‘Wrong Place and the

'Belonging-in-Transience', which it exemplifies, lack the theoretical link which connects with 'Relational Specificity', specifically in explaining the 'specificity' of place. Firstly, the problem is found in the 'Belonging-in-Transience'. It describes an experience of belonging, albeit temporary, functioning as a bridge to pursue the 'Relational Specificity', without ignoring the aspects of the specificity. However, Kwon simply rationalizes the effect and significance of the 'Belonging-in-Transience' in terms of the fluidity maximized by 'belonging temporarily' to a system of movement through the example of *Valparaíso*. Moreover, no explanation is provided regarding how it can deal with the specificity of place. Considering the sequence of Kwon's discussions proposing the 'Relational Specificity', this problem highlights the theoretical missing link. In addition, the 'Belonging-in-Transience' which fails to establish the aspects of the specificity does not look much different from the fluidity of nomadism which Kwon tried to dismiss. Secondly, Kwon concludes by insisting that contemporary site-specific art inherits the task of demarcating the 'Relational Specificity' that can understand the fluidity and specificity of place as *sustaining* relations, and hold them in dialectical tension. However, it is only an empty declaration without establishing the aspects of the specificity. Kwon supplemented this through the works of Kenneth Frampton and Homi Bhabha, but their works are simply suggestions to maintain a cognitive balance when considering the contradictory tendencies at place, and fail to solve the question of specificity. In other words, to achieve Kwon's theoretical aim, the existing closed and exclusive explanation must be supplemented to define how the specificity of a place can be established within fluidity.

Judging that this is the question of requesting a new approach to

the concept of place, this thesis introduces Doreen Massey's theory of place as a solution. Massey sought to establish the critical potential of place-based practice by critically reexamining the discourses regarding the practices pursuing the specificity of place or locational identity to be reactionary. The core topic of Massey's discussion is how to hold on to that notion of specificity or uniqueness of place without it being reactionary. For this, Massey reconceptualizes the concept of place as 'the articulation of social relations', particular moments in such intersecting social relations, nets of which have been constructed relationally. According to Massey, the specificity of a place, constructed in relation, is ensured by the uniqueness of a distinct mixture with the outside of the place, not by contrast or closure with the outside. Since the outside itself is a part of the place, the specificity of the place is established only through the external-oriented interdependence. Therefore, identifying the place and its specificity does not need to include closedness, which is often highlighted as the source of the reactionary. As the aspect of specificity of a place, such as history, tradition, and locality of place, was also constructed through numerous social relations and negotiations, paying attention to the specificity of a place means that it can be possible to critically recognize, and reconstruct it again. Furthermore, this way of thinking opens up the critical potential of the place-based practice. When considering place is consistently constructed in relations, place-based practices play a critical role in negotiating contingency and uncertainty which we would encounter in place, and by experimenting with the conditions under which we can join that negotiation. Massey suggests one possible way of achieving a critical role of place-based practice is experimenting with the creation of a new mode of relationships and cultural identities

regardless of physical intimacies based on the power of imagination and sympathy. If so, it would not be impossible to discover this critical role in contemporary art scene in which art practices explore site-specificity and collaborate with the local community.

In conclusion, this thesis argues that Kwon's theory, supplemented via Massey's work can serve as a theoretical basis for contemporary site-specific art. Particularly, this thesis suggests 'Relational Place Specificity', a concept built on the 'Relational Specificity' of Kwon and supplemented with Massey's theory of relational place and external-oriented interdependent specificity of place. While 'Relational Specificity' focuses on comprehensively understanding the *sustaining* relations of fluidity and specificity, two opposing spatial experiences, 'Relational Place Specificity', on the other hand goes one step further, focusing on presenting them as indispensable *interdependent* relationships, and paying attention to the dimensions where specificity of a place is generated through the fluidity. Moreover, the practices pursuing 'Relational Place Specificity' are guaranteed critical potential by serving as an experimenting ground for the creation of alternative modes of relationships and cultural identities. Meanwhile, as explained above, Kwon exemplified the theory of 'Wrong Place' through the example of literature, a play. This made it difficult to refer to Kwon's theory in contemporary art scene due to its abstractness. In addition, this failed to materialize the concept of 'Relational Specificity' which Kwon presented as a goal of contemporary site-specific art with specific artwork. Thus, this thesis tries to overcome Kwon's limitations, and to embody the possibility that the suggestion of this thesis could be used in contemporary art scene by presenting a model of criticism. Specifically, this thesis applies Kwon's supplemented concepts and 'Relational Place Specificity' to

the examples of *Running Fence* by Christo, Jeanne-Claude and *The Battle of Orgreave* by Jeremy Deller. As a result, this thesis could provide a possible way to theoretically support and justify contemporary art practices exploring place, as Kwon originally intended to achieve with the theory of 'Wrong Place'.

keywords : Site-Specificity, Site-Specific Art, Miwon Kwon,
Wrong Place, Belonging-in-Transience, Relational
Specificity, Doreen Massey, Relational Place,
External-Oriented Interdependent specificity of place
Student Number : 2016-20092